Diplôme de conservateur de bibliothèque

Mémoire d'étude / janvier 2010

Les collections audiovisuelles de fiction en bibliothèque publique

Entre histoire du cinéma, cinéphilie et consommation culturelle

Xavier LOYANT

Sous la direction d' Yves Alix
Directeur du département Informations bibliographiques et numériques – Bibliothèque nationale de France



école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques

Remerciements

Je remercie tout particulièrement M. Yves Alix de m'avoir proposé un sujet auquel je songeais mais que je ne parvenais pas à formuler, et d'avoir su me guider et me conseiller tout au long de cette étude.

Je tiens également à remercier, pour leur sympathie et leur grande disponibilité à répondre à mon enquête :

- M. Jean-Charles Niclas, directeur du réseau des bibliothèques de la ville d'Angers,

- Mme Catherine Einhorn, responsable de la politique documentaire pour les vidéogrammes à la bibliothèque du cinéma François Truffaut à Paris,

- Mme Bénédicte Jarry, directrice du réseau des médiathèques de Suresnes et M. Jean-Guy Arlabosse, responsable des acquisitions de vidéogrammes,

- Mme Dominique Brigaud, directrice du réseau des médiathèques de Bagnolet et Mme Guénaëlle Slanoski, responsable des acquisitions vidéo,

- Mme Estelle Caron, responsable du département Histoire-Image de la médiathèque de Pessac et présidente de l'association Images en bibliothèque.

- Mme Alexandra Bruyère, directrice de la médiathèque du Rize à Villeurbanne, Mme Elisabeth Saby, responsable par intérim et surtout M. Cédric Achard, responsable de la politique documentaire audiovisuelle.

Je remercie enfin mes camarades et amis cinéphiles ou bibliophiles d'hier et d'aujourd'hui, qui ont contribué à la progression de ce travail : Mlles Marie Lenoir et Amandine Bellet ainsi que MM. Julien Virgile et Arnaud Travade, qui ont bien voulu me faire partager leur passion, leurs opinions et leurs connaissances.

Résumé :

L'étude montre le poids de l'historiographie (la notion de patrimoine cinématographique) et des discours de légitimation du cinéma tels qu'ils se sont développés en France (la notion d'auteur) sur la constitution des collections audiovisuelles de fiction en bibliothèque, avant de remettre en cause ce modèle et de proposer de nouvelles pistes face aux évolutions des publics et des pratiques.

Descripteurs :

Bibliothèques et cinéma—France
Cinéma—Fonds documentaires—France
Cinéma—Historiographie

Abstract :

This essay shows the weight of historiography (the notion of cinematic heritage) and of the speeches of legitimisation of the film as they are developed in France (the notion of authorship) on the formation of audiovisual collections of fiction in libraries; it also questions this model and suggests new ways to challenge the changes in public and practices".

Keywords :

Libraries and motion pictures—France
Cinematography—Library resources—France
Cinematography—Historiography

Droits d'auteurs

Sommaire

Introduction

L'audiovisuel a commencé à entrer dans les collections des bibliothèques publiques françaises à la fin des années 1970 et n'a cessé depuis de s'y développer, que ce soit par le biais du documentaire ou celui de la fiction. Si la légitimité du documentaire à entrer dans les collections des bibliothèques ne semble pas faire débat, celle de la fiction se pose toujours, du fait de la place du cinéma et de la télévision dans l'ordre des spectacles et dans l'ordre des médias. « Sous-produits » culturels, cinéma et télévision de fiction peinent à trouver une légitimité intrinsèque et leur présence dans les collections des bibliothèques est souvent assortie de précautions et justifications : on a tendance à privilégier un certain type de fiction audiovisuelle, celle qui est légitimée par le discours commun comme ayant une valeur patrimoniale (les classiques) ou artistique (les films d'auteurs), contre tout le reste d'une production considérée comme de peu de valeur culturelle (le secteur commercial). La question de la politique documentaire à suivre est donc plus sensible lorsque l'on parle d'audiovisuel que lorsqu'il s'agit des autres médias, entrés depuis plus longtemps dans les bibliothèques et dont la valeur culturelle ne se discute pas.

Pourtant, la bibliographie sur le sujet est très réduite et aucun ouvrage n'aborde la question frontalement, alors que le cinéma occupe dans la culture française une place très particulière, entre loisir extrêmement populaire et art, terrain privilégié de l'expression de l'exception culturelle. Seuls deux ouvrages ont l'ambition de traiter globalement des vidéogrammes en bibliothèque. Le premier, *Les images dans les bibliothèques*[1], date de 1995 et considère en fait l'ensemble des collections d'images, fixes ou animées, sans aborder véritablement la question des politiques documentaires. Le second, explicitement consacré au *Cinéma en bibliothèque*[2], paru en 2004, n'envisage la question que sous un angle technique et pratique. Mais on comprend, à la lecture de cet ouvrage, que la question des politiques documentaires en matière d'images animées ne se pose pas parce que la réponse en en est implicite : le cinéma, dans cet ouvrage, c'est le cinéma de patrimoine et d'auteur et cette définition semble aller de soi.

A l'heure où les pratiques culturelles et les modes de diffusion des images animées sont en bouleversement et au moment où, sous l'effet de ces nouvelles pratiques, intimement liées aux progrès des technologies numériques et aux possibilités offertes par Internet, le prêt de DVD commence lui aussi à être touché par une certaine érosion[3], il apparaît nécessaire de s'interroger sur les discours que portent sur le cinéma les bibliothèques et d'en questionner la pertinence au regard des nouveaux usages. Car,

[1] COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle et MELOT, Michel. *Les images dans les bibliothèques*. Paris, Cercle de la librairie, 1995, 390 p.
[2] DESRICHARD, Yves (dir.). *Cinéma en bibliothèque*. Paris, Cercle de la librairie, 2004, 366 p.
[3] Erosion constatée à la médiathèque de Bagnolet, très légère et commune à l'ensemble des collections.

comme le souligne Estelle Caron, l'effondrement de l'activité des secteurs musique des médiathèques ne peut que susciter des inquiétudes quant à l'avenir des collections audiovisuelles[4]. Globalement, la « révolution numérique », en offrant de plus en plus de produits culturels librement accessibles sur Internet, remet en question le modèle de médiathèque tel qu'il s'est défini en France à partir des années 1970. Ce changement de société impose de redéfinir les missions de la médiathèque et la nature de son offre. Réfléchir à l'offre en matière d'audiovisuel de fiction participe donc pleinement de la réflexion sur l'avenir de la médiathèque. Le moment est ainsi propice pour revenir sur les pratiques et les politiques documentaires des médiathèques afin d'envisager de nouvelles propositions en matière d'audiovisuel.

Quelle offre audiovisuelle proposer en médiathèque dès lors que l'on peut trouver de plus en plus de choses sur Internet ? Et même, qu'est-ce qui justifie encore que l'on continue à proposer une offre ? Cette question, qui se pose pour toutes les collections des bibliothèques, se pose pour l'audiovisuel de fiction avec plus d'acuité encore du fait du statut problématique de ce domaine de la création, entre art et industrie, entre création et consommation culturelle.

Répondre par l'argument de « la qualité » nous semble trop rapide et trop facile, car la notion de qualité est toute relative, et parce qu'on n'imagine pas qu'une bibliothèque ne propose pas des collections de qualité. Cette qualité, qui doit être recherchée, doit donc d'abord être définie au regard de critères explicités. Répondre « l'expertise des bibliothécaires » est tout aussi rapide car on n'imagine pas non plus qu'un bibliothécaire ne soit pas à même de porter un regard professionnel et scientifique sur ses collections : c'est l'objectif même de la bibliothèque que de proposer une offre et des services de qualité. C'est pourquoi la question centrale n'est pas tant celle de la valorisation de la collection que celle de sa nature[5]. C'est donc bien le discours porté par les bibliothèques en matière d'audiovisuel qu'il convient d'identifier et de questionner. Nous avons, pour répondre à ces question, mené une enquête de terrain.

Il n'était pas question de procéder à une enquête auprès de l'ensemble des bibliothèques françaises, le format e cette étude ne permettant pas un travail d'une telle ampleur. Nous avons préféré définir un terrain très précis constitué de six établissements « témoins », suffisamment distincts dans leurs politiques documentaires et leurs dimensions pour obtenir des résultats contrastés et un panorama des différentes politiques mises en œuvre dans les bibliothèques françaises, qui révèlent autant de conceptions de ce que peut être une collection audiovisuelle de fiction. L'enquête de terrain s'est donc concentrée sur six établissements ou réseaux municipaux : le réseau des bibliothèques d'Angers, qui développe actuellement un projet de constitution d'une collection audiovisuelle pour sa centrale ; la bibliothèque du cinéma François Truffaut, bibliothèque spécialisée du réseau de la Ville de Paris, dédiée au cinéma et à la

4 CARON, Estelle. « La volonté de tout voir », dans « Cinéma. » Dossier. *Bibliothèque(s)* n° 45, juillet 2009, p. 8 et 9.

5 Sur les questions de médiation on se reportera à : THEVENOT, Jean-Luc. Le devenir des discothèques et des vidéothèques de prêt. Pérenniser la légitimité des bibliothèques dans les évolutions actuelles : quelques pistes et propositions pour agir sur les collections et les services. Enssib, travaux universitaires, 2009, 89 p.

télévision ; la médiathèque de Suresnes, dont la collection audiovisuelle a d'abord été conçue comme une collection exclusivement patrimoniale ; la médiathèque de Bagnolet, dont les collections se veulent au plus près de la création artistique passée et actuelle et des centres d'intérêt de la population desservie ; l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac, qui développe une collection très spécialisée, à la fois thématique (les relations entre histoire et cinéma) et pédagogique (centre de ressources du Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel) ; la médiathèque du Rize enfin, petite médiathèque de quartier de Villeurbanne intégrée au réseau de la ville et à un centre dédié à l'histoire sociale locale, qui a ouvert ses portes il y a moins de deux ans et mis en place une politique documentaire axée sur la diversité des goûts et l'actualité.

Restait à définir un périmètre d'étude. Nous avons tout de suite exclu de l'enquête le documentaire, dont nous avons vu que sa place en médiathèque était moins problématique, moins suspecte que celle de la fiction. Nous avons également exclu l'art vidéo et le cinéma expérimental en ce qu'ils demeurent très marginaux et intéressent peu les débats historiographiques sur le cinéma. Nous avons également écarté le secteur jeunesse dans la mesure où les films de fiction pour la jeunesse échappent au débat historiographique. Nous nous intéresserons donc ici à l'audiovisuel de fiction « adultes » comme rassemblant le cinéma de fiction, les téléfilms de fiction et les séries télévisées. Les domaines que nous avons exclus apparaîtront dans cette étude dans la mesure où leur traitement permet d'éclairer les conceptions du cinéma et de la télévision à l'œuvre dans l'établissement.

Enfin, nous avons voulu doubler notre enquête de terrain, qualitative, d'une enquête quantitative, basée sur l'analyse des catalogues des établissements visités[6]. Il s'agissait, pour chaque titre, de reprendre les conceptions du cinéma révélées par son historiographie et de se demander si le titre relevait du patrimoine, de la cinéphilie ou de la consommation culturelle. Malgré la définition de critères précis, cette enquête a échoué car il s'est révélé impossible de procéder à une telle classification du fait de la porosité de ces catégories. Nous avons préféré à cette démarche consulter les catalogues des établissements en regardant comment les films dits « classiques » y sont représentés, comment les auteurs figurant dans les histories générales du cinéma apparaissent, quel traitement est réservé aux auteurs contemporains, sans établir au préalable d'échantillon représentatif mais véritablement en partant de chaque catalogue pour en déduire la logique. Cette première analyse a permis de dégager la place faite au cinéma de patrimoine et d'auteur dans les établissements témoins. Pour analyser la place faite au cinéma commercial contemporain, celui qui fonctionne le mieux en salle, nous avons choisi de retenir les dix plus grands succès annuels en France de 1998 à 2008. Cette tranche chronologique permet d'obtenir un échantillon suffisamment large pour pouvoir être représentatif (110 films) sans remonter trop en arrière dans le temps et risquer de tomber sur des films appartenant aujourd'hui au patrimoine du cinéma. De plus, cette tranche offre l'avantage de comprendre dans l'étude de cas deux films emblématiques du cinéma populaire : d'un côté, *Titanic* et de l'autre, *Bienvenue chez les Ch'tis,* les deux plus grands succès de toute l'histoire du box office français. Pour cette partie de

---

[6] Pour des raisons techniques, cette étude n'a pas été possible pour les collections de l'espace histoire-Image de la médiathèque de Pessac.

l’enquête, nous n’avons pas distingué les collections adultes des collections jeunesse et certains titres que nous signalons comme présents dans les collections sont en fait uniquement en jeunesse. Il nous est apparu que cela n’avait pas d’incidence sur les conclusions de l’enquête. Nous avons enfin individualisé la production télévisuelle, plus restreinte et plus facile à analyser sans démarche statistique formalisée.

Pour présenter les résultats de cette enquête de terrain, nous reviendrons d’abord sur les cadres dans lesquels se développent les collections audiovisuelles de fiction, en procédant aux rappels historiques et statistiques nécessaires, en montrant les contraintes qui s’opposent à l’acquéreur (droits d’auteur, passage par l’intermédiaire de fournisseurs) et en soulignant les limites au développement des collections audiovisuelles de fiction (la « révolution numérique », l’absence de formation initiale des bibliothécaires). Nous analyserons ensuite le poids des discours critiques sur la constitution des collections de vidéogrammes dans les bibliothèques, en revenant sur l’historiographie du cinéma avant de montrer la prégnance de celle-ci sur le développement des collections à Suresnes et Bagnolet et, dans une moindre mesure, à la bibliothèque François Truffaut. Enfin, nous proposerons des pistes pour tenter de sortir de ces discours exogènes à la médiathèque, en nous appuyant sur le contre-exemple du réseau de la ville d’Angers et les modèles que peuvent au contraire constituer l’espace Histoire-Image de Pessac et la médiathèque du Rize à Villeurbanne.

Première partie : les cadres

I. L'AUDIOVISUEL EN MEDIATHEQUE, RAPPELS

A. Un secteur minoritaire dans l'offre des bibliothèques publiques

Le nombre de bibliothèques proposant des vidéogrammes n'a cessé d'augmenter depuis la création d'une première collection audiovisuelle documentaire à la Bibliothèque publique d'information en 1977. A son ouverture, la BPI propose une collection de 1 800 documentaires. L'année suivante, huit établissements participent au programme lancé par le Ministère de la Culture pour la constitution de collections audiovisuelles documentaires et proposent une première collection de 300 titres. Des collections de fiction commencent à se développer, mais en marge de ce programme initié par le Ministère. En 1983, 47 établissements participent au programme. En 1994, 173 bibliothèques publiques participent au programme et proposent une collection audiovisuelle de 1 800 films documentaires en consultation sur place[7]. Ce mode d'accès aux documents est longtemps privilégié. En effet, en 1987, seules 1% des bibliothèques publiques proposent une collection audiovisuelle en prêt. Le moment charnière se situe au milieu des années 1990 : alors qu'en 1994, 174 établissements proposent l'emprunt de documents audiovisuels, ils sont 433 en 1995[8]. Cette date semble ainsi marquer l'entrée dans une nouvelle ère des médiathèques et participe pleinement d'un renouveau du modèle, d'un « deuxième âge des médiathèques[9]. » Aujourd'hui, la présence de l'audiovisuel en bibliothèque publique s'est banalisée et continue de progresser, mais l'audiovisuel reste le parent pauvre des médiathèques. En 1997, dans les établissements qui proposaient des collections musicales et audiovisuelles, l'audiovisuel ne représentait que 7% des collections alors que la musique en représentait 15%[10]. Les dernières statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication indiquent que ces chiffres ont très peu évolué[11], même si des efforts sont fournis localement pour équilibrer volume d'imprimés, de phonogrammes et de vidéogrammes[12].

---

[7] *Audiovisuel et multimédia en bibliothèque : réflexion sur la complémentarité des supports et des contenus*. Table ronde, assemblée générale d'Images en bibliothèques, Bibliothèque publique d'information, 3 juin 1997. Paris, Images en bibliothèques, 1997, 27 p.

[8] *La médiathèque : bilan et perspectives de l'intégration des supports en lecture publique*. Colloque Images et sons, encyclopédie et bibliothèque, Bibliothèque nationale de France, 27 février 1997. Paris, Images en bibliothèques, 1997, 36 p.

[9] ROUET, François. *La grande mutation des bibliothèques municipales. Modernisation et nouveaux modèles.* Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998 (p. 29).

[10] *Audiovisuel et multimédia en bibliothèque…, op. cit.*

[11] FRANCE, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Bibliothèques, chiffres clé 2009. Statistiques de la culture* (p. 66). En ligne : http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html

[12] Ainsi les collections de la médiathèque de Bagnolet se répartissent de la sorte : 49% d'imprimés (soit moins de la moitié), 27% de phonogrammes, 22% de vidéogrammes.

Ainsi, en 2007, les 4 285 bibliothèques municipales françaises abritaient 2,1 millions de vidéogrammes, soit, d'après nos calculs, une proportion de seulement 1,8 % du volume totale des collections de ces bibliothèques (116,5 millions de documents)[13]. Les chiffres du Ministère de la Culture indiquent un total de 7 vidéogrammes par habitant, contre plus de 30 phonogrammes et 277 livres par habitant. Ces chiffres ne doivent pas masquer des disparités locales. Car si l'on regarde ensuite au niveau des réseaux de lecture publique, on s'aperçoit que près de 28% des établissements (783 contre un total de 2 830 établissements ou réseaux d'établissements) ne proposent aucun vidéogramme, essentiellement dans les villes de moins de 20 000 habitants : sur les 783 villes dont les établissements ne proposent pas de vidéogrammes, 3 seulement ont plus de 50 000 habitants, 40 en ont plus de 20 000[14]. Les plus importantes collections audiovisuelles se trouvent dans les plus grandes villes. Les médiathèques José Cabanis de Toulouse et Federico Fellini de Montpellier proposent ainsi chacune plus de 10 000 références.

B. Un média ancré dans la culture des Français

La faiblesse de l'offre audiovisuelle en bibliothèque, en termes quantitatifs, contraste avec le succès que cette offre rencontre auprès des usagers, puisque l'audiovisuel est avec la bande dessinée l'un des deux secteurs pour lesquels les taux de rotation restent très élevés, généralement aux alentours de 10, alors qu'imprimés et musique ont connu une baisse sensible. Ce très fort taux de rotation est à relativiser au regard du nombre d'usagers empruntant des vidéogrammes : seuls 22% des usagers des bibliothèques municipales utilisent les collections audiovisuelles. Il n'y a pas d'effet générationnel, comme la fréquentation des salles de cinéma par les différentes classes d'âge pourrait le laisser entendre : toutes les classes d'âge empruntent ; mais le niveau d'étude joue pour ce support comme pour les autres[15]. Le premier élément pourrait signifier une inadéquation entre la nature des collections audiovisuelles et le public des bibliothèques, le second signifiant une inadéquation cette fois entre l'offre globale des bibliothèques et les centres d'intérêt des Français, car le cinéma et la télévision restent les loisirs préférés de la population française. En effet, l'enquête sur les pratiques culturelles des Français menée par Olivier Donnat pour l'année 2008 montre non seulement une hausse de la fréquentation des cinémas depuis l'enquête précédente, réalisée en 1997, mais elle met encore en évidence l'intensification des pratiques privées de consommation de films, dans des ménages de mieux en mieux équipés en matériel nombreux et de qualité, qui optimise les conditions de visionnement. On s'attendrait donc à une utilisation plus générale des collections audiovisuelles des bibliothèques par les usagers. La généralisation du haut débit, la multiplication des chaînes spécialisées et des progrès technologiques rapides et qui se démocratisent (1 foyer sur 5 est équipé d'un écran plasma) optimisent les conditions de consommation privée de films ou de produits audiovisuels. « Cette évolution, conclut Olivier Donnat, a définitivement consacré les

---

[13] FRANCE, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *op. cit.*, p. 66.
[14] *Ibid.*
[15] DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*. Enquête 2008. En ligne : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php

écrans comme support privilégié de nos rapports à la culture[16]. » On voit comment les bibliothèques, en tant qu'elles offrent un accès libre et quasiment gratuit à la culture, sont encouragées par les résultats de l'enquête à continuer à développer et adapter leur offre audiovisuelle, et ce d'autant plus que ce mouvement s'accompagne d'un « profond renouvellement des préférences en matière de musique et de film[17], » notamment parmi les jeunes générations, qui ont un accès facile à la culture anglo-saxonne, avec pour effet d' « [accentuer] la porosité entre culture et distraction, entre le monde de l'art et ceux du divertissement et de la communication[18]. » Voilà qui doit interroger la bibliothèque dans ses pratiques, dans la mesure où dans le même temps, on observe un tassement de la fréquentation des établissements de lecture publique : 28% des Français ont fréquenté une bibliothèque municipale en 2008, contre 31% en 1997. A ce tassement de la fréquentation correspond un tassement des inscriptions et de la fréquentation des non-inscrits[19].

La place à accorder à l'audiovisuel, notamment de fiction, en bibliothèque n'a en fait jamais cessé d'être discutée depuis l'introduction de ce média à la BPI. Avant de voir quelles politiques de lecture publique ont été mises en œuvre pour l'audiovisuel, il convient de rappeler que les bibliothécaires ne disposent pas des mêmes marges de manœuvre pour les acquisitions de documents audiovisuels que pour les autres supports. Ce sont ces contraintes que nous allons maintenant exposer.

II. Les contraintes

A. Le Code de la propriété intellectuelle

L'ensemble des contraintes limitant la liberté des bibliothèques dans leurs choix d'acquisitions découlent d'une contrainte plus globale liée à la structure du marché et aux relations avec l'édition cinématographique. Autrement dit, les bibliothèques ne sont pas libres de leurs acquisitions parce qu'elles ne peuvent acheter que les titres pour lesquels les droits d'auteur ont été négociés. Les bibliothèques ne sont en effet pas parvenues à un accord avec l'édition cinématographique équivalent à ce qui s'est produit avec l'édition imprimée, et il n'existe pas de loi organisant la perception des droits d'auteur en bibliothèque pour les documents audiovisuels. Le fait est que producteurs et distributeurs, titulaires des droits patrimoniaux attachés aux films, craignent de perdre de l'argent en cédant ces droits aux bibliothèques. L'expérience du livre a montré que cette peur était irrationnelle, mais la profession campe sur ses positions. Le résultat de cette lacune est que toute la production audiovisuelle éditée n'est pas accessible aux bibliothèques, qui ne peuvent acheter que les titres pour lesquels les droits ont été

[16] *Id.*
[17] *Id.*
[18] *Id.*
[19] *Id.*

négociés. Les films de Walt Disney, par exemple, sont très difficiles à obtenir car les propriétaires des droits refusent de les négocier[20].

Les droits attachés à l'acquisition de documents audiovisuels par les bibliothèques sont de trois ordres : droit de prêt, de consultation, de projection. Ces droits sont inscrits dans le Code de la propriété intellectuelle et remontent aux lois sur la propriété intellectuelle publiées sous la Révolution et adaptées au gré des inventions de nouveaux supports de la création (photographie, radio, télévision…). Le droit de prêt est attaché aux documents que la bibliothèque veut rendre accessible au prêt. C'est le cas de la majorité des documents audiovisuels et bien souvent, pour des raisons économiques, c'est le seul droit que les bibliothèques achètent. Le droit de consultation sur place est attaché aux documents que la bibliothèque veut rendre accessible sur place, en consultation privée ou en petits groupes. Cette pratique étant peu répandue, peu de bibliothèques achètent systématiquement les documents audiovisuels avec les droits de consultation sur place, hormis les établissements spécialisés qui trouvent un public pour ce mode d'utilisation des documents. C'est le cas de la bibliothèque du cinéma François Truffaut, qui propose une collection en prêt et une collection, plus restreinte, en seule consultation sur place ; c'est le cas également de l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac ou encore de la bibliothèque Federico Fellini de Montpellier, dont la collection n'est accessible qu'en consultation sur place[21]. Enfin, les droits de projection sont attachés aux documents audiovisuels proposés en projection dans l'emprise du bâtiment, seul possibilité de faire de l'animation avec de l'audiovisuel. Toutes les bibliothèques n'achètent pas ces droits de projection, parce que toutes n'ont pas la possibilité d'organiser des animations, ne serait-ce que pour des problèmes de locaux, et celles qui les achètent ne les achètent pas non plus systématiquement, toujours pour des raisons économiques. Cela suppose de prévoir que l'on proposera ou non tel ou tel titre en animation, et d'être donc capable d'avoir une vision à long terme de la programmation que l'on entend mettre en œuvre. Enfin, les fournisseurs ne parviennent pas à obtenir systématiquement l'ensemble des droits : certains DVD ne sont ainsi disponibles que pour telle ou telle utilisation, à l'exclusion d'une ou des autres.

Autre contrainte, les droits négociés et achetés sont attachés au support, et non au titre, et pour une durée déterminée de 10 ans en général. Cela signifie que tous les dix ans les droits doivent être à nouveau négociés et rachetés. Cela signifie également que si la bibliothèque souhaite racheter un DVD qu'elle a perdu ou acheter un double ou triple exemplaire pour satisfaire une forte demande, elle doit payer à nouveau les droits, qu'elle n'avait achetés que pour l'exemplaire perdu ou détérioré. Enfin, un titre ne figure jamais au catalogue d'un fournisseur de manière définitive car les prix sont renégociés chaque année et un producteur peut tout à fait décider de retirer un titre du marché, ou d'en augmenter le montant des droits. Le titre devient alors indisponible, sans garantie qu'il réapparaisse au catalogue, ou plus cher. Aussi, lorsqu'un titre est disponible, la bibliothèque doit définir son niveau de priorité : si ce titre fait partie de ces priorités, elle a tout intérêt à l'acheter au plus vite, sous peine de courir le risque de

---

[20] Entretien réalisé auprès de Guénaëlle Slanoski, responsable des acquisitions vidéo à la médiathèque de Bagnolet, le 28 octobre 2009.

[21] Portail du réseau des médiathèques de l'agglomération montpelliéraine : http://mediatheque.montpellier-agglo.com/69249668/0/fiche___article/&RH=1207757060483&RF=1150905533087

ne plus pouvoir l'acquérir l'année suivante, ou à un tarif plus élevé. Elle peut aussi choisir d'attendre en espérant voir diminuer le prix, ce qui peut également arriver.

Voilà pourquoi les DVD sont les documents les plus chers à l'achat en bibliothèque. La médiathèque de Bagnolet a calculé un prix moyen de 35 euros par DVD. C'est cette base qui sert à fixer l'amende forfaitaire demandée à l'usager qui aurait perdu ou détérioré un DVD. Constituer une collection et continuer à l'enrichir suppose donc un budget conséquent, or on sait que les budgets des bibliothèques n'augmentent pas. Il faut donc concevoir une politique documentaire à budget constant, voire en baisse, en sachant qu'on ne pourra acheter qu'un nombre limité de titres. La question du choix des titres et, partant, de la politique documentaire, se pose donc avec plus d'acuité dans le cas des collections audiovisuelles, et l'on comprend, dans ces conditions, la tendance observée autour de choix d'acquisitions tournés vers des valeurs « sûres », vers les classiques et les chefs d'œuvre, vers des titres dont on sait qu'ils ne seront pas passés de mode quelques années après leur achat, plutôt que vers des titres récents et pour lesquels la demande est forte, mais peut-être passagère.

B. Le Code des marchés publics

Les acquisitions de DVD se font, comme pour les acquisitions d'autres supports, par l'intermédiaire de fournisseurs, comme le veut la législation rassemblée dans le Code des marchés publics, qui oblige tout établissement public à passer une commande selon des règles devant garantir le libre accès à la commande publique et la transparence administrative. Mais les fournisseurs de DVD ne sont pas de simples libraires. Ce sont eux en effet qui négocient pour les bibliothèques les montants des droits attachés aux films auprès de leurs propriétaires. La nécessité de passer par le Code des marchés publics a mis en concurrence ces fournisseurs, qui sont contraints de proposer à leur catalogue le plus grand nombre possible de références afin d'être en mesure de rivaliser et d'obtenir le marché. D'aucuns déplorent cette situation car elle a pour conséquence de rendre pléthorique, donc peu lisible, l'offre des catalogues, en rendant accessibles à l'achat par les bibliothèques de très nombreux titres qui n'intéressent en fait pas les acquéreurs, noyant ainsi l'offre de films dits de qualité dans un ensemble disparate. C'est ce que regrette notamment Guénaëlle Slanoski, responsable des acquisitions audiovisuelles à la médiathèque de Bagnolet[22].

L'observation des procédures définies par le Code des marchés publics est la règle en matière d'acquisition, à quelques exceptions près[23]. Les bibliothèques achètent auprès d'une poignée de fournisseurs : ADAV, CVS, VHS, Colaco. Ce sont eux qui négocient les montants des droits attachés à chaque DVD. S'ils sont souverains dans le choix des titres pour lesquels ils négocient les droits, nous avons vu qu'ils ont tout intérêt à étoffer au maximum leur catalogue. Les bibliothèques peuvent également leur demander de lancer une négociation pour les droits d'un titre dont elles souhaitent

[22] *Id.*

[23] La médiathèque de Bagnolet, en raison d'un vide administratif, n'est pas tenue de publier des marchés pour ses acquisitions de DVD.

absolument faire l'acquisition et qui ne figure pas encore au catalogue de leur fournisseur.

Parmi ces offres, celle de l'ADAV, Atelier diffusion audiovisuelle, est originale et reçoit la préférence de nombreux responsables de collections audiovisuelles. Les bibliothécaires lui reconnaissent en effet un « souci de diffusion d'une vraie culture cinématographique[24] » qui cadre avec la volonté affichée par de nombreux professionnels de proposer une offre audiovisuelle « de qualité » c'est-à-dire, dans cette acception, relevant du patrimoine et de la cinéphilie, donc des classiques du cinéma et des films d'auteur d'aujourd'hui. L'ADAV semble ainsi désintéressé et au service de la culture et de la diffusion d'un certain cinéma, ce qui est apte à séduire le monde professionnel. C'est ce qui lui permet d'être le premier fournisseur des réseaux culturels et éducatifs en France. Ce lien étroit entre la culture cinématographique telle que la cultivent les bibliothèques et le catalogue que propose l'ADAV a valu à son président, Pascal Brunier, d'être convié aux journées d'étude Archimages de 2008 pour représenter les fournisseurs. Son intervention retrace l'histoire de l'association, fondée en 1984, tout en tentant de répondre à la question de savoir ce que peut être « un catalogue de films pour la culture[25]. » Les statuts de l'ADAV en définissent clairement les missions, proches là encore des préoccupations des bibliothécaires puisqu'il y est question de « valoriser le patrimoine culturel, cinématographique et audiovisuel », de « favoriser la diffusion de ce patrimoine dans les structures culturelles » et enfin de « développer […] des pratiques culturelles novatrices[26]. » On peut parler, en quelque sorte, d'un fournisseur « militant » dont le champ d'action et la conception de l'audiovisuel recouvrent les problématiques rencontrées en bibliothèque. On retrouve d'ailleurs chez Pascal Brunier le même regret que la pression exercée par le système des marchés contraigne les fournisseurs à « proposer tout ce qui est disponible sur le marché, y compris des œuvres n'ayant aucune valeur patrimoniale[27]. » C'est un cinéphile convaincu qui s'exprime, défenseur, comme de nombreux responsables de collections audiovisuelles, du cinéma dit « de création. »

La contrainte est donc double pour les bibliothèques. L'offre audiovisuelle qui leur est destinée est limitée : on ne trouve pas tout ce que l'on voudrait. L'offre audiovisuelle qui leur est destinée coûte très cher : une sélection très rigoureuse des titres qui viendront enrichir les collections s'impose. A moins bien sûr de disposer d'un budget conséquent, comme la bibliothèque du cinéma François Truffaut, qui a bénéficié d'un budget de constitution de collection lui permettant d'acquérir une première collection de 8 000 titres en prêt et 2 000 titres en consultation sur place, ou encore la médiathèque José Cabanis de Toulouse, dont le budget très confortable lui permettait en

---

[24] *Vidéothèques, mode d'emploi.* Brochure. Paris, Images en bibliothèques, 2002, 26 p.
[25] BRUNIER, Pascal. *Qu'est-ce aujourd'hui qu'un catalogue de films pour la culture ?* Communication aux journées d'études Archimages08, Institut national du patrimoine, 19-21 novembre 2008.
En ligne :
http://www.inp.fr/index.php/fr/mediatheque_numerique/les_publications_electroniques/actes_de_colloques/archimages_08_cinema_et_audiovisuel_quelles_memoires_numeriques_pour_l_europe
[26] *Id.*
[27] *Id.*

2006 de développer une politique documentaire relativement libre de préoccupations économiques[28].

Si les bibliothèques ne peuvent contourner le Code de la propriété intellectuelle pour les documents audiovisuels édités et qui ont reçu un visa d'exploitation, elles ont la possibilité de contourner cette contrainte lorsque le fournisseur bénéficiaire du marché n'est pas en mesure de répondre à la commande : soit que le document commandé par la bibliothèque fait l'objet d'une exclusivité auprès d'un fournisseur, ce qui est très rare, soit que le document commandé n'est pas édité et ne peut de ce fait être commercialisé[29]. Dans ce dernier cas, on parle d'acquisitions « hors marché. » Il s'agit principalement du secteur de la microédition.

C. Un secteur audiovisuel moins contraignant : la microédition

Les bibliothèques peuvent en effet négocier directement avec les ayants-droits d'une production, lorsque cette production n'a pas reçu de visa d'exploitation. Ce domaine est encore très marginal en bibliothèque mais commence à se développer, parce que les bibliothèques y trouvent des facilités et les ayants droits, un débouché pour une production elle-même marginale et qui ne trouve pas de place dans le circuit commercial de diffusion. Il s'agit principalement de la production régionale, locale, de documentaires, court-métrages, animation et art vidéo. L'intérêt est d'autant plus grand pour les bibliothèques qu'alors que se pose la question de l'évolution des politiques documentaires, celles-ci trouvent ici un moyen de renouvellement certain. Peut ainsi enrichir les collections audiovisuelles des bibliothèques toute une production qui sans cela ne serait visible qu'à l'occasion de présentations en festivals ou d'un unique passage à la télévision, probablement à une heure de faible audience. Pour ce type de productions, la bibliothèque peut devenir un organe de diffusion. Cela suppose de la part des bibliothécaires un travail soutenu de prospection, de participation à des festivals et à des commissions de sélection. Les droits sont souvent négociés directement avec le producteur, qui fournit ensuite à la bibliothèque une copie numérique. La procédure est plus rapide et le prix d'achat, moins élevé. Il peut également arriver que des producteurs contactent eux-mêmes les fournisseurs pour négocier les droits. Dans ce cas-là également la procédure est plus simple car le producteur a véritablement la volonté de diffuser son film dans le réseau non-commercial et n'est donc pas dans une démarche de protection de ses intérêts financiers. En Bretagne, Jean-François Le Corre, directeur d'une petite maison de production spécialisée dans le documentaire et l'animation, s'est ainsi tourné vers l'ADAV afin de proposer son catalogue aux bibliothèques[30].

Cette perspective constitue une vraie réponse aux questions que se posent les bibliothèques sur l'avenir de leurs collections audiovisuelles *documentaires*, mais l'application de ce mode d'enrichissement à l'audiovisuel de fiction ne semble pas

---

[28] Informations recueillies auprès de M. Ronan Lagadic, conservateur à la médiathèque José Cabanis, lors d'une visite effectuée en juin 2006.

[29] ALIX, Yves. « Marchés publics et acquisitions documentaires. » *BBF* 2006, t. 51, n° 1.
En ligne: http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-01-0024-003

[30] « Les médiathèques, réseau alternatif de diffusion. » Entretien réalisé par Estelle Caron auprès de Jean-François Le Corre. « Cinéma. » Dossier. *Bibliothèque(s)* n° 45, juillet 2009.

encore à l'ordre du jour, pour des raisons que nous ne parvenons pas à identifier clairement. Si la production régionale de fiction entre dans les bibliothèques, c'est donc par le biais, actuellement, du court métrage, de l'animation et du court-métrage d'animation. La microédition peut donc constituer une voie d'avenir pour les bibliothèques, qui pourront être amenées à devenir des « réseaux alternatifs de distribution », selon les mots d'Estelle Caron[31].

Nous reviendrons sur ces questions lorsque nous analyserons les modalités de la politique documentaire mise en œuvre à l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac.

III. LES LIMITES

A. Les mutations du modèle de consommation

Le modèle de médiathèque tel qu'il s'est développé en France depuis trente ans est interrogé par les évolutions des pratiques culturelles des Français, et ce à deux niveaux : évolution des goûts ; évolution des modes d'accès aux produit culturels. L'enquête 2008 sur les pratiques culturelles des Français révèle les tendances de fond de l'évolution des goûts et centres d'intérêt de la population française, tout comme une appropriation des technologies de l'information et de la communication. Ce sont ces deux éléments qui doivent aujourd'hui interroger les pratiques bibliothéconomiques.

En effet, alors que les politiques de lecture publique dans le domaine de l'audiovisuel se sont développées dans l'idée d'offrir aux usagers des collections d'ambition encyclopédique témoignant du patrimoine du cinéma et de la création artistique[32], les résultats de l'enquête 2008 sur les pratiques culturelles des Français montrent que ce type de cinéma n'est guère recherché par la population française. A la question de leurs genres cinématographiques préférés, seuls 6 % des personnes interrogées choisissent les films d'auteur[33]. C'est 1 % de plus que les films d'animation et d'horreur, 1% de moins que la science-fiction et les « films d'amour ou sentimentaux. » Les préférences des enquêtés vont vers les comédies (44 %), les films d'action (31 %) et les films policiers (28 %). Pourtant, lorsque la question leur est posée dans l'autre sens et qu'on leur demande quel genre de films ils n'aiment pas, les enquêtés ne sont que 4 % à donner les films d'auteur dans leur réponse[34]. On en conclut non pas à un rejet des films d'auteur par les Français, comme pouvait le laisser penser la réponse à la première question, mais plutôt à une indifférence pour ce genre de films. Mais peut-on vraiment parler de genre à propos du cinéma d'auteur ? C'est la formulation de la question qui pose problème pour l'utilisation de ses résultats, car tel quel, le questionnaire suppose que le cinéma d'auteur est un genre au même titre que la comédie, le drame, le policier. Il n'y aurait donc ni comédie d'auteur, ni drame d'auteur, ni policier d'auteur, ni même comédie policière. La notion de genre pose problème en ce

[31] *Id.*
[32] Voir *infra*, deuxième partie.
[33] Le questionnaire autorise deux réponses parmi un choix de 14 genres.
[34] Les critères de réponses sont identiques à la question précédente.
DONNAT, Olivier, *op. cit.*

qu'elle cherche à compartimenter une création par essence inclassable. Cette distinction de genres vient de la critique cinématographique, qui l'a elle-même empruntée à la critique littéraire et qu'on retrouve dans les thésaurus des bibliothèques, ce qui permet d'effectuer des recherches par genre ou par thème. Dans cette perspective, on comprend alors que le questionnaire définit le film d'auteur selon le sens commun donné à ce mot, donc avec une connotation, de fait, péjorative : dans le contexte de l'enquête, un film d'auteur est un film difficile d'accès, « intello », lent, ennuyeux, dans lequel il ne se passe rien. L'enquête révèle donc que le cinéma d'auteur, entendu tel que nous venons de le définir, n'intéresse pas les Français. Or, c'est en grande partie sur le cinéma d'auteur, considéré au contraire par les bibliothécaires comme création artistique et œuvre à haute valeur culturelle, que s'est fondé le développement des collections audiovisuelles de fiction en bibliothèque. Nous constatons ici deux écarts caractérisant les relations du public avec les collections audiovisuelles : écart entre l'image que se fait le public d'un certain cinéma et la conception qu'en manifeste la bibliothèque, qui ne recoupe en fait que l'écart certain qu'il y a entre le rapport qu'entretien le public avec le cinéma, objet de divertissement et de loisir, et la conception qu'en développent les bibliothèques, celle d'un art, manifestation de la création et de la culture. Les forts taux de rotation constatés seraient donc moins le fruit d'un véritable succès que rencontrent les offres audiovisuelles des bibliothèques en termes d'adéquation aux attentes des publics qu'un résultat logique au regard de la faible part accordée au volume des collections audiovisuelles dans les établissements. La faiblesse de la proportion d'usagers intéressés par les collections audiovisuelles, 22 %[35], confirme cette intuition. Les taux de rotation ne témoignent donc pas nécessairement de l'adhésion des usagers aux politiques documentaires en matière d'audiovisuel et ne doivent ainsi pas dispenser les établissements d'une véritable réflexion sur la mise en adéquation des collections audiovisuelles avec les attentes du public desservi.

Autre écart, cette fois entre les collections audiovisuelles des bibliothèques, pour l'instant constituées essentiellement de documents physiques, et les pratiques domestiques d'accès aux documents audiovisuels, axées de plus en plus sur les technologies de l'information et de la communication et l'utilisation d'Internet. En effet, le développement des technologies numériques remet en cause la notion de support et la nature physique des collections. La musique a été le premier secteur touché par la dématérialisation des supports et le développement des offres en ligne, légales ou non ; le livre sera probablement le dernier support remis en question dans sa matérialité, mais il sera, tôt ou tard. A l'heure actuelle, c'est l'avenir du DVD qui est immédiatement remis en question par le développement des pratiques de téléchargement et des offres de vidéos à la demande. Autrement dit, les mutations du modèle de consommation interrogent les fondements des collections audiovisuelles en bibliothèque. Ce qui est en cause ici, c'est la possibilité d'accès distant aux collections audiovisuelles et le développement d'une offre de vidéo à la demande (VOD). Quelques bibliothèques, notamment celle de Troyes, ont été pionnières dans la mise à disposition d'une offre de

[35] Voir *supra*, première partie, I. A.

VOD pour leurs usagers, dans l'emprise du bâtiment comme à distance[36]. Tous les établissements que nous avons visités, s'ils ne proposent pas encore la VOD, ont réfléchi à la question et l'envisagent à plus ou moins long terme comme un moyen à la fois d'améliorer la qualité de leur service, par exemple à destination des publics qui ne peuvent pas se déplacer, et comme un mode d'enrichissement des collections. Mais les expériences déjà menées dans d'autres établissements ont révélé des contraintes nombreuses. Budgétairement d'abord, car le coût des abonnements à la VOD est très élevé et il faudrait grever le budget d'acquisition de DVD. Techniques également, car la VOD suppose un équipement informatique adapté, que ce soit dans la bibliothèque comme au domicile des usagers : des ordinateurs suffisamment puissants, une connexion Internet haut débit. Estelle Caron note à ce sujet que les foyers équipés du matériel nécessaire à l'utilisation de la VOD dans de bonnes conditions sont aussi ceux qui ont les moyens d'acheter ou de louer des DVD, puisqu'ils ont les moyens de s'équiper en matériel informatique puissant ; elle reste pour cette raison sceptique sur l'intérêt d'un tel investissement, soulignant malgré cela l'opportunité que représente l'élargissement de l'offre des bibliothèques[37]. A Bagnolet, c'est le parc informatique qui pose pour l'instant problème, lequel doit être levé prochainement par l'acquisition d'un matériel neuf[38]. Au niveau de la politique documentaire, cela ne change rien puisque qu'il reste possible de choisir les titres que l'on veut proposer en VOD. La VOD peut ainsi être envisagée comme un complément, et non un doublon de la collection physique, si son offre est limitée à des titres que l'établissement ne possède pas. Pour limiter le coût du service, il est également possible de limiter le nombre de connexions pour l'accès à chaque titre proposé, car le paiement s'effectue à la connexion[39]. Cette solution, fondée sur un accès certes distant mais restreint, n'est pas satisfaisante car la bibliothèque doit rendre ses collections et ses services accessibles à tous et non à une poignée d'usagers équipés du matériel adéquat et connectés au bon moment.

Le DVD, comme support physique, a donc certainement encore de beaux jours devant lui en bibliothèque, d'autant que pour l'instant, le téléchargement et la pratique du visionnement en streaming, s'ils se répandent de plus en plus, notamment auprès des jeunes générations, sont loin d'offrir une qualité d'image égale à celle du DVD. C'est en tout cas l'avis de Cédric Achard, référent musique et cinéma à la médiathèque du Rize à Villeurbanne[40]. Mais l'exemple du CD, dont le prêt en bibliothèque s'est effondré en quelques années, parallèlement à l'effondrement des ventes de disques dans le commerce, doit pousser les bibliothèques à anticiper pour le DVD ce qui les a prises de cours pour le CD. Les progrès techniques sont très rapides et la question peut se poser très vite. En termes de contenu des collections, les TIC peuvent renouveler l'offre audiovisuelle de manière significative, en l'élargissant notoirement. Les établissements

---

[36] BELLET, Amandine. *L'offre de vidéo à la demande aux abonnés des bibliothèques publiques*. Enssib, travaux universitaires, 33 p.

[37] Entretien réalisé auprès d'Estelle, Caron responsable de l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac, le 17 novembre 2009.

[38] Entretien réalisé auprès de Dominique Brigaud, directrice de la médiathèque de Bagnolet, le 28 octobre 2009.

[39] Concrètement, la bibliothèque s'abonne à une plate-forme de VOD et la rend accessible à ses usagers, qui une fois connectés à cette plate-forme choisissent alors le film qu'ils désirent regarder parmi ceux pour lesquels l'établissement a passé un contrat avec la plate-forme.

[40] Entretien réalisé auprès de Cédric Achard, référent musique et cinéma à la médiathèque du Rize, le 11 décembre 2009.

devront rester vigilants à ce que l'offre développée en ligne soit cohérente avec la collection physique, qui ne disparaîtra pas du jour au lendemain. Mais ce développement ne sera possible que si les contraintes, notamment budgétaires, parviennent à être levées.

B. La formation des professionnels et le rôle d'*Images en bibliothèque*

Si les professionnels s'accordent à reconnaître que l'audiovisuel nécessite des compétences spécifiques, les institutions de formation aux métiers des bibliothèques ne lui réservent pas de traitement adapté. Depuis la suppression du CAFB en 1994, il n'existe pas de spécialité « images » aux concours de catégorie A, ni à l'intérieur des formations post-recrutement : les formations à l'Enssib sont axées autour du livre[41]. Quant aux formations universitaires, les défenseurs de l'audiovisuel en bibliothèque s'entendent à dire que la place qu'elles accordent au traitement et à la valorisation des collections audiovisuelles ne suffit pas[42]. Les formations initiales restent ainsi centrées sur le support imprimé : le modèle de médiathèque tel qu'il s'est développé en France et selon lequel la médiathèque devait proposer des collections multi-supports et sans hiérarchie de dignité entre les supports n'a donc pas été relayé par les structures de formation. Insuffisantes sont également les formations continues proposées par le CNFPT, privilégiées pourtant dans les collectivités territoriales[43].

C'est pour pallier à ces insuffisances que l'association Images en bibliothèques a développé un programme de formations à destination des professionnels en charge de collections audiovisuelles. L'association a été fondée en 1989 avec pour mission « la mise en valeur des collections cinématographiques et audiovisuelles dans les bibliothèques[44]. » Elle a développé une vision très originale de la médiathèque. L'ambition est de rendre les documents audiovisuels « accessibles à tous sur tous les territoires » en formant des « bibliothécaires de l'image », vocable préféré à celui de « vidéothécaire, » dans des médiathèques conçues comme des « lieux de transmission et de découverte » avec la conviction que le rôle des bibliothèques est « capital pour la circulation des œuvres et l'accès au public à la diversité de la création[45]. » On retrouve dans cette phrase les objets du militantisme de l'association, animée par des passionnés porteurs d'un discours cinéphile : rendre le cinéma accessible à tous et librement, donc hors du circuit commercial qui impose les œuvres à voir par des stratégies de distribution et des campagnes publicitaires destinées à remplir les salles. Il s'agit donc de rendre accessible à tous *tout* le cinéma, c'est-à-dire, dans l'esprit de l'association, le cinéma qui ne trouve pas de place dans le circuit commercial de diffusion. Cela suppose des compétences techniques, qui relèvent du traitement documentaire et de la gestion de collections, mais également des connaissances à la fois générales, sur l'histoire du cinéma, et très spécifiques, dans le domaine de la production

---

[41] DESRICHARD, Yves, *op. cit.*, p. 322-323.
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*
[44] Site d'Images en bibliothèques, « L'association » : http://www.imagesenbibliotheques.fr/spip.php?rubrique2
[45] *Id., « Les films en bibliothèque » : http://www.imagesenbibliotheques.fr/spip.php?rubrique1*

locale et régionale notamment, car nous avons vu que c'est à cette échelle que la bibliothèque peut se situer comme organe de diffusion du circuit non commercial. Aussi les formations mises en place par l'association sont-elles très diversifiées, afin de répondre autant que possible aux demandes de professionnels parfois démunis. Ce développement des compétences professionnelles doit permettre « la reconnaissance d'un savoir-faire collectif et d'une identité professionnelle. » Le métier de « bibliothécaire de l'image » est donc envisagé comme spécifique au sein de la bibliothèque car requérant des compétences propres.

Les formations sont organisées sous forme de stages destinés à donner aux professionnels « une meilleure appréhension des œuvres, des usagers et des pratiques […], en conciliant exigence culturelle et adaptation aux différents publics[46]. » On retrouve ici la tension entre offre et demande, dilemme de toute politique documentaire et qui est peut-être plus exacerbé encore dans le domaine audiovisuel et ce, pour de multiples raisons. D'abord, le cinéma est un loisir extrêmement populaire, apprécié de toutes les catégories de population, il y a donc autant d'approches du cinéma que de publics, donc autant de goûts et de conceptions à prendre en considération dans la constitution des collections. Cette multiplicité des pratiques contredit en quelque sorte l'approche de « bibliothécaires de l'image » cinéphiles, militants et passionnés, défenseurs d'un cinéma artistique contre une production commerciale envahissante et sans valeur culturelle, prêts à transmettre leur amour du cinéma, mais un amour qui nécessairement diffère de celui des différents publics auxquels ils se trouvent confrontés : il n'y a pas en effet une façon unique d'aimer le cinéma, ni un seul cinéma aimable. Ensuite, le cinéma est le symbole de l'exception culturelle française[47] et représente donc un enjeu politique et culturel majeur en même temps qu'il brasse des sommes d'argent astronomiques. Le cinéma est également un art, chanté par une critique de renommée internationale et qui a déchaîné des passions. Mais le cinéma souffre encore d'une image négative, en raison de son extrême popularité, ce qui lui vaut une réputation de divertissement peu sérieux, peu culturel et, partant, une légitimité à entrer dans les collections des bibliothèques encore fragile. Aussi tout discours sur le cinéma peut-il entraîner un débat passionnel, et la bibliothèque doit manœuvrer pour trouver le juste milieu et définir une politique documentaire non pas consensuelle, mais plutôt diplomate, afin de justifier de sa nécessité auprès de la tutelle. La question est donc bien de savoir comment légitimer l'audiovisuel, processus qui passe par l'érection de celui-ci en art ou, du moins, en produit à haute valeur culturelle, sans se couper d'un public qui ne vient pas nécessairement à la bibliothèque dans le but de se cultiver.

Pourtant, les formations proposées par Images en bibliothèque sont marquées par un discours très particulier sur le cinéma et que l'on retrouve dans les trois problématiques qui structurent les formations : accompagner les pratiques professionnelles ; s'adapter aux évolutions du métier ; associer le monde des bibliothèques à celui du cinéma. Les formations qui intéressent notre sujet, « Concevoir et gérer une collection audiovisuelle » engagent à réfléchir à la spécificité d'une collection de bibliothèque par rapport au secteur commercial, à l'équilibre à trouver

[46] GOLDBRONN, Frédéric (responsable des formations à Images en bibliothèques). Id., « Les actions de formation » : http://www.imagesenbibliotheques.fr/spip.php?rubrique5

[47] REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. 2ème édition. Paris, PUF, 2004, 127 p.

entre fiction, documentaire et secteur jeunesse. La recherche des publics se fait à l'occasion des animations. Enfin, le programme invite à s'interroger sur les notions de film de patrimoine et de film d'auteur ainsi que sur la notion de genre cinématographique. Les autres thématiques de stages proposent des formations sur le documentaire, qui est le point fort de l'association et sa mission première. Les stages autour de la fiction proposent des formations généralistes pour la constitution et gestion d'une collection, ou thématiques, par exemple, en 2009, sur le cinéma scandinave et le langage du cinéma. La formation sur le langage cinématographique aborde les figures de style du cinéma telles que l'analyse filmique les a définies : plans, séquences, mouvements de caméra, montage, utilisation de la musique… La formation sur le cinéma scandinave met en relation autour de « la question de la quête de la croyance, de la foi et de la vérité » Carl T. Dreyer, Ingmar Bergman et Lars Von Trier, soit deux géants du patrimoine cinématographique et une coqueluche de la cinéphilie contemporaine, considérés ainsi tous trois comme représentants éminents d'une école scandinave caractérisée aujourd'hui comme hier par la prégnance de l'interrogation mystique comme moteur de la création. Ces programmes de formation témoignent d'un discours classique, institutionnalisé, sur le cinéma. Ce discours est tributaire à la fois d'une histoire du cinéma constituée d'auteurs et d'écoles nationales possédant leurs caractéristiques propres, et d'une analyse filmique empruntée à la critique littéraire dès les origines du cinéma pour montrer, par l'analogie de l'approche esthétique et sémantique, la valeur égale du cinéma et de la littérature, dans une stratégie de légitimation.

L'enquête que nous avons menée a révélé que ces discours sur le cinéma, qui font son historiographie, sont très présents en bibliothèque et ont guidé la constitution des collections audiovisuelles de fiction.

Deuxième partie : le poids des discours sur le cinéma sur la constitution des collections audiovisuelles en médiathèque

I. RETOUR SUR L'HISTORIOGRAPHIE DU CINEMA

A. Cinéma et société

Le cinéma, dès les premières années de son exploitation, est devenu très populaire. Trop populaire, aux yeux de l'élite intellectuelle et politique. Diffusé dans le cadre de l'exploitation foraine avant de s'institutionnaliser en adoptant un mode d'exploitation proche de celui du théâtre, le cinéma a longtemps souffert d'un déficit de légitimité qui s'est répercuté sur la législation dont il a fait l'objet.

Les élites intellectuelles, à quelques exceptions près, on longtemps considéré le cinéma comme un spectacle de bas étage, tout juste bon à distraire l'ouvrier mais incapable de satisfaire l'esprit par des images muettes : privé de la parole, le cinéma ne pouvait exprimer avec autant de subtilité que le théâtre et la littérature les passions de l'âme. Ce discours, développé dans les années 1910 et 1920, est en fait destiné à défendre les auteurs littéraires et dramatiques, directement menacés par l'immense succès du cinéma[48]. C'est dans ce sens que la SACD et la SGDL redoutent en 1917 la fondation d'une nouvel société d'auteurs, la Société des auteurs de films, qui verrait les recettes du cinéma leur échapper si des droits venaient à être perçus dans les salles de cinéma. Dans ce sens, la notion d'auteur est toute juridique et la dimension artistique, absente : il s'agit d'une stratégie économique[49].

Au niveau politique, le succès du cinéma fait peur en ce qu'il peut être source de troubles à l'ordre public et d'atteinte à la moralité. Les sujets abordés par les films sont condamnés comme légers et douteux, même s'ils ne font que reprendre les événements et thèmes traités partout dans la presse de l'époque. On voit là la méfiance originelle des pouvoirs publics face au pouvoir de l'image. Aussi, le cinéma est-il longtemps soumis au régime des spectacles de curiosité, des spectacles forains, alors même que dans les années 1905 son exploitation s'institutionnalise en adoptant le modèle et la géographie du théâtre[50]. C'est l'époque de la construction des « palaces » sur le modèle des grandes salles de théâtre du Boulevard parisien, et dans l'enceinte même de ce Boulevard. Il s'agit de montrer que le cinéma est aussi légitime que le théâtre, en adoptant son modèle

---

48 CAROU, Alain. *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914).* Paris, AFRHC – École nationale des chartes, 2002, 364 p.
49 LOYANT, Xavier. *La Société des auteurs de films (1917-1929).* Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Ecole nationale des chartes, 2009, 333 p.
50 MEUSY, *Jean-Jacques. Paris palaces ou Le temps des cinémas, 1894-1918*. Nouvelle édition. Paris, CNRS, 2002, 561 p.

d'exploitation afin d'y attirer un public bourgeois. Imposer au cinéma la législation relative aux spectacles de curiosité permet non seulement de contrôler les programmes des exploitants en faisant intervenir la censure mais encore, et c'est probablement la raison première à cela, ce régime permet de pouvoir faire peser sur l'exploitation cinématographique, en plein essor, des taxes d'un niveau que le théâtre ne connaît pas[51].

Elite culturelle imprégnée de culture littéraire et pouvoirs publics soucieux d'ordre et de rentrées financières se rejoignent donc pour ranger le cinéma du côté des spectacles suspects, extrêmement populaires mais culturellement illégitimes. Les tentatives de légitimation du cinéma, qu'elles soient exogènes à l'industrie (la cinéphilie telle qu'elle se développe dans les années 1920[52]) ou endogènes (la création du Film d'Art et la vogue des adaptations luxueuses des grands classiques de la littérature et du théâtre dans les années 1910[53]), ne parviennent pas à estomper cette image de « sous-produit » culturel. Il faut attendre l'Occupation et la création du COIC, Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, puis du CNC, Centre national de la cinématographie, à la Libération, pour que l'Etat prenne en main le destin d'une industrie considérée comme vitrine de la culture française à l'étranger. Et il faut attendre la Politique des auteurs dans les années 1950 pour voir le cinéma investir le champ culturel avec la même légitimité que les « autres arts. » Mais ces discours, comme nous allons le voir à présent, sont tous basés sur le principe d'exclusion d'une partie de la production au profit d'une autre : en France, le cinéma n'est jamais pensé comme un tout lorsqu'il s'agit de le légitimer et de le promouvoir.

B. Construction des discours sur le cinéma

Cette question a été étudiée par Christophe Gauthier, dont nous reprenons ici les conclusions. L'historien montre que l'histoire du cinéma s'est en France construite autour de trois axes, qui prévalent en fait jusqu'aux années 1970 : une histoire techniciste ; une histoire cinéphile ; une histoire générale, ou patrimoniale[54].

L'histoire techniciste se développe à partir de la curiosité, voire de la fascination pour la machine, pour une invention dont les évolutions techniques sont permanentes. Elle se reflète peu dans la constitution des collections audiovisuelles en bibliothèque.

L'histoire cinéphile se construit autour des cinéclubs, qui éclosent une première fois dans les années 1920 autour du Quartier latin, avant de connaître leur âge d'or dans les années 1950 et 1960. L'histoire du cinéma que dessine le mouvement des cinéclubs et qu'écrivent les cinéphiles est une histoire des réalisateurs, une histoire des grands auteurs portés au firmament comme des dieux : une histoire volontiers passionnelle et élaborée par des passionnés, avec son lot d'écoles critiques et esthétiques, de manifestes, de scandales et de batailles, et dont l'ouvrage emblématique reste le *Hitchcock* de

---

[51] LEGLISE (Paul). *Histoire de la politique du cinéma français, t. I : Le cinéma et la Troisième République*. Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970, 325 p.

[52] GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929.* Paris, AFRHC – École nationale des chartes, 1999, 392 p.

[53] CAROU, Alain, *op. cit.*

[54] GAUTHIER, Christophe. *Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde guerre mondiale*. Thèse de doctorat, université de Paris 1, 2007, 680 p.

Chabrol et Rohmer[55]. Cette *passion du cinéma* est fondée sur la définition du cinéma comme un art, et les critères d'attribution de la qualité d'auteur, d'artiste, sont précisés.

L'histoire générale du cinéma se construit quant à elle autour de la notion de répertoire, inventée elle aussi dans les années 1920, et de classiques, sur un modèle emprunté au théâtre et à l'histoire de l'art. On voit là comment la légitimation du cinéma passe également par l'analogie avec le vocabulaire utilisé dans les autres domaines du champ artistique, sans conscience du paradoxe pourtant manifeste qu'il y a à proclamer classiques des films vieux de quelques mois ou des cinéastes qui commencent à peine leur carrière[56]. L'histoire du cinéma est ici une histoire esthétique jalonnée de films représentatifs qui ont marqué l'évolution des formes. Les fondateurs de cette histoire, comme Georges Sadoul ou Jean Mitry en France[57], s'attachent ainsi à dégager des écoles, nationales et esthétiques, selon une chronologie rigoureuse, afin de sélectionner les références que doit posséder l'amateur de cinéma pour une bonne appréhension de son histoire. Ces références constituent un répertoire de classiques, un patrimoine cinématographique.

Histoire cinéphile et histoire générale visent toutes deux au même but : légitimer le cinéma comme art capable d'autant de raffinement et de subtilité que les « autres arts. » Pour cela, elles se construisent par exclusion de tout ce qui ne saurait entrer dans le champ artistique pour cause de médiocrité formelle ou intellectuelle. La Politique des auteurs dans les années 1950 ne fonctionne pas autrement en définissant le cinéma comme un art pratiqué par des auteurs : la définition donnée à la notion d'auteur, synonyme ici d'artiste, exclut de fait toute la production cinématographique qualifiée de standardisée telle que produite dans les grands studios, Français comme Américains. Là encore, l'analogie avec le champ littéraire est flagrante puisqu'un cinéaste, pour être un auteur et donc avoir droit à la reconnaissance critique des « jeunes turcs » des Cahiers du cinéma, doit faire preuve de style, témoigner d'une vision personnelle du monde et chaque fois rejouée dans ses films, à quoi on reconnaît tout de suite que ce film est *de* lui[58]. C'est une conception toute proustienne de la figure de l'auteur, dont l'individualité et l'indépendance d'esprit sont gages de création *artistique*. Les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* préparent ainsi leur passage à la réalisation en légitimant par avance le champ dans lequel ils s'inscriront comme cinéastes. L'histoire a montré que leur victoire avait été éclatante : un demi-siècle plus tard, les discours communs sur le cinéma sont encore imprégnés du clivage qu'ont imposé les cinéastes de la Nouvelle vague entre un cinéma d'auteur, manifestation de l'art cinématographique, et un cinéma commercial, manifestation d'une industrie culturelle fondée sue le commerce. Ce

[55] ROHMER, Eric et CHABROL, Claude. *Hitchcock*. Nouvelle édition. Paris, Ramsay, 2006, 175 p.
[56] Nous pensons à la collection *Classiques du cinéma*, éditée par les Editions universitaires à partir de la seconde moitié des années 1950 et dont les monographies sont consacrées à des cinéastes alors jeunes et peu connus comme Ingmar Bergman, Federico Fellini ou Vittorio De Sica.
[57] Le premier volume de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul paraît en 1946, suivi de 5 volumes publiés jusqu'en 1954. Jean Mitry commence son entreprise plus tardivement puisque les 5 volumes de son *Histoire du cinéma* paraissent entre 1967 et 1980.
[58] Nous reprenons ici la fameuse distinction qu'établit Jean-Luc Godard entre les films *de* et les films *par*, seuls étant valables artistiquement le film *de*, celui qui n'auraient pu être réalisé par personne d'autre que par celui qui l'a fait et qui est donc un auteur, à l'inverse des films *par*, qui peuvent avoir des réalisateurs interchangeables.

clivage traverse toute l'histoire du cinéma telle qu'elle s'est construite en France depuis les origines du cinéma.

Ou plutôt devrions nous parler de deux clivages. Le premier considère le cinéma comme un tout et le renvoie du côté des industries culturelles, distinctes du champ artistique : le cinéma n'est pas un art, il n'a pas de légitimité culturelle. Le second distingue à l'intérieur de la production cinématographique celle qui relève de l'art et celle qui n'en relève pas. L'étude que nous avons menée montre que le développement des collections audiovisuelles en bibliothèque répercute dès le départ ce double clivage.

C. L'audiovisuel dans les politiques de lectures publiques, de l'introduction du documentaire à la constitution de collections de fiction

L'introduction de collections audiovisuelles à la Bibliothèque publique d'information est une vraie révolution dans le paysage des bibliothèques françaises. Si elle peut constituer le point de départ de la légitimation culturelle d'un média alors en pleine expansion, les modalités de son introduction montrent une vision plus étroite des choses, ainsi que des partis pris politiques certains. En effet, la collection de 1 800 films est constituée de documentaires uniquement, accessibles en consultation sur place uniquement, comme l'ensemble des collections de la BPI. Surtout, la vidéo est ici considérée comme un complément au livre pour l'accès à la connaissance et au savoir plutôt que comme un média en soi intéressant et produisant un discours propre : « La vidéo reste très étroitement cantonnée dans un rôle d'aide à la transmission de la connaissance […] Le support ¾ de pouce n'est qu'un outil[59]. » C'est cette conception qu'illustre tout au long des années 1980 le programme d'aide au développement de collections audiovisuelles financé par la Ministère de la Culture. Cette dimension pédagogique de l'audiovisuel, relayée par le Ministère de la Culture, rejoint la méfiance qu'ont toujours eu les pouvoirs publics vis-à-vis de l'image animée. Dès les origines du cinéma, celui-ci est vu comme dangereux car très populaire. Ne peut donc être acceptable, « montrable », qu'un cinéma éducatif, relais de l'enseignement et du livre, autour duquel le consensus est général. Se créent ainsi dans les années 1910 des ligues d'enseignement par le cinéma, d'inspiration catholique comme laïque[60]. Gérald Grunberg voit dans la création de collections exclusivement documentaires dans les années 1980 la permanence de ce discours auprès des pouvoirs publics et du monde de l'enseignement et de la culture[61]. A son introduction en bibliothèque, le support vidéo est donc étroitement lié au savoir et au livre, il n'existe pas indépendamment du savoir livresque et son utilisation doit être pédagogique et collective, l'objectif étant de « faire contrepoids à la consommation passive de la télévision qui commence à se développer[62]. » Il s'agit tout à la fois de légitimer le support vidéo en montrant qu'une

[59] La médiathèque : bilan et perspectives…, *op. cit.*, p. 15.
[60] VIGNAULT, Valéry. *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie : une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux guerres en France*. Paris, AFRHC, 2007, 254 p.
[61] GRUNBERG, Gérald. « La vidéo dans l'histoire des bibliothèques, une volonté politique », dans *La vidéo dans les médiathèques. Rencontre élus-bibliothécaires*. Colloque national, Vannes, 23 mai 1997. Rennes – Paris, Agence de coopération des bibliothèques de Bretagne – Images en bibliothèques, 1997, p. 18.
[62] *Ibid.*

partie de la production peut rivaliser avec le livre, de faire de la vidéo un produit d'appel vers le livre, et de l'audiovisuel en bibliothèque, un produit de lutte contre la télévision, mise en cause à son tour, de la même façon que le cinéma quelques décennies auparavant, et pour les mêmes raisons.

Alors que les bibliothèques américaines prêtent des films et du matériel de projection depuis les années 1950[63], les bibliothèques françaises au début des années 1980 tardent à développer des collections ouvertes au prêt et à la fiction. Le débat s'amorce au milieu des années 1980, suite à des expériences développées en marge des programmes officiels et suite au constat que font certains bibliothécaires de l'écart entre l'offre des bibliothèques et la demande des usagers. Geneviève Le Cacheux, conservateur en chef de la bibliothèque de Caen, en appelle ainsi à une évolution des politiques documentaires de sorte à faire place, dans les collections audiovisuelles, au loisir et à la culture cinématographique. Il s'agit selon elle de répondre à la demande des usagers, demande d'autant plus forte et pressante que les tarifs d'accès aux collections audiovisuelles sont souvent plus élevés que les tarifs d'accès au seul livre. Elle écrit ainsi dès 1981 :

> *« La partie engagée tardivement et lentement pour la documentation audiovisuelle est presque gagnée par le public des bibliothèques, mais qu'en est-il de ses loisirs et de sa culture personnelle ? […] Le public demande plus. Il souhaiterait accéder, quand il lui plaît, aux meilleurs films du répertoire, pour son plaisir et sa culture personnelle ou familiale. […] Il faudra bien un jour disposer de vidéo-cassettes ou vidéo-disques qui permettront de voir ou revoir à volonté, les films qui constituent un patrimoine culturel, actuellement inaccessible*[64]*. »*

Sont ainsi tracés les contours de ce que peut être une collection audiovisuelle de fiction en bibliothèque : une collection qui propose les films invisibles ailleurs, ceux qui ne sortent pas dans le circuit commercial dominant, et que les salles Art et essai peinent à obtenir en raison des prix de location des copies : les « meilleurs films du répertoire, » dit Geneviève Le Cacheux, pour une collection reflétant le patrimoine du cinéma. Cette proposition s'appuie sur la demande des usagers, en constante évolution puisqu'en 1997 Catherine Lauret-Mortelette, alors directrice de la bibliothèque d'Issy-les-Moulineaux, souligne à son tour le décalage existant entre les collections audiovisuelles de fiction que proposent les bibliothèques et la demande de nouveautés des usagers[65] : on est passé d'une demande de films du répertoire, les classiques du cinéma dans les années 1980, à une demande de nouveautés, les films récemment sortis en salle et qui sont parus en VHS à la fin des années 1990. L'ouvrage *Cinéma en bibliothèque* fait écho plus récemment du même problème de décalage entre l'offre et la demande en constatant que « les lecteurs […] se montrent plus exigeants pour la vidéo que pour le livre, mais d'exigence inverse de celle des bibliothécaires, et comprennent parfois mal l'offre très

---

[63] *Id.*, p. 19.
[64] LE CACHEUX, Geneviève. « L'audiovisuel dans les bibliothèques. » *BBF* 1981, n° 8, p. 463-468.
En ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1981-08-0463-001
[65] LAURET-MORTELETTE, Catherine. « Les publics des vidéothèques, leurs attentes », dans *La vidéo dans les médiathèques..., op. cit.*, p. 23-29.

culturelle de leur bibliothèque[66]. » Les bibliothèques ont donc développé des collections audiovisuelles de fiction selon des critères qui n'étaient pas nécessairement ceux des usagers, à partir d'une qualité supposée, d'une valeur « très culturelle » dont on voulait doter le cinéma en n'en faisant entrer dans la bibliothèque que la meilleure part, celle qu'on estimait la seule légitime à avoir sa place dans un établissement de lecture publique. On retrouve ici le poids et l'imprégnation des discours sur le cinéma que nous évoquions plus haut : le bibliothécaire cinéphile se fait une certaine idée du cinéma, mais le bibliothécaire qui n'est pas cinéphile s'en fait à peu près la même, qui a à voir avec les discours de légitimation du cinéma, mais également avec les discours de légitimation de la bibliothèque et un militantisme propre au monde de la lecture publique.

Il est en effet important de ne pas isoler les collections audiovisuelles du reste de la bibliothèque pour voir que les discours relatifs à l'audiovisuel en bibliothèque rencontrent certaines conceptions de la lecture publique, fondée sur une exigence intellectuelle des collections proposées. Mais la tension entre offre et demande, qui traverse toute l'histoire des bibliothèques publiques, se pose aujourd'hui avec peut-être plus d'acuité encore que par le passé, la fréquentation des établissements de lecture publique connaissant un véritable marasme. Les professionnels ne sont pas optimistes devant la chute des prêts et la tentation est facile d'orienter la politique vers la demande dans le seul but de « faire du prêt. » Des voix se sont hissées contre cette tendance, refusant que les bibliothèques deviennent des « supermarchés culturels. » Ainsi Dominique Margot, alors déléguée générale de l'association Images en bibliothèques, en 1997 :

> *« La vocation d'un service audiovisuel […] n'est pas d'être une sous-télévision, ni une Fnac bis, ni un relai d'images pédagogiques pour les enseignants, ni un concurrent du vidéo-club. L'audiovisuel en bibliothèque a un rôle bien spécifique, qui peut se définir dans la continuité des missions traditionnelles de ces établissements. »*

Ces missions supposent, selon Dominique Margot, de mettre à disposition du public les classiques du répertoire qui constituent le patrimoine cinématographique, de mettre en valeur la production régionale et de constituer une offre documentaire encyclopédique, pour faire des bibliothèques « les seuls et uniques lieux qui proposent un tel accès, libre et permanent, à la culture cinématographique[67]. » C'est ce que mettent en œuvre les médiathèques de Suresnes et de Bagnolet.

66 DESRICHARD, Yves (dir.), *op. cit.*, p. 15.
67 *La vidéo dans les médiathèques…, op. cit.*, p. 15.

II. L'ADOPTION DU DISCOURS CRITIQUE DOMINANT PAR LES BIBLIOTHEQUES

A. La défense du patrimoine cinématographique : l'exemple de Suresnes

La médiathèque de Suresnes a ouvert ses portes en 2000, sur l'emplacement de l'ancienne bibliothèque. Le réseau de lecture publique de la ville, située dans la banlieue ouest de Paris, a été créé dans les années 1970 autour d'une centrale et de trois annexes. La politique municipale s'est ensuite tournée, dans les années 1980, vers le développement des bibliothèques scolaires. A la fin des années 1970, le besoin de refonder le projet de lecture publique de la Ville s'est traduit par la destruction de la bibliothèque centrale, dont l'équipement et les collections étaient devenus obsolètes, et la construction, sur l'emplacement du premier bâtiment, de la médiathèque actuelle, qui a ouvert ses portes au public en 2000. Elle a été intégrée à un bâtiment abritant également un cinéma labellisé Art et essai, et conçue selon le modèle de « médiathèque à la française », intégrant tous les supports et proposant un programme d'animation culturelle. Des trois annexes initialement en service, deux subsistent aujourd'hui au sein d'un réseau desservant une population de 45 000 habitants. Elles ne possèdent pas de collections audiovisuelles et devraient être rénovées dans les prochaines années.

La médiathèque centrale de Suresnes abrite une collection de 98 000 documents, dont 70 % d'imprimés. Au regard de ce chiffre, le volume de la collection audiovisuel est très réduit puisqu'avec un peu plus de 4 000 références, on se situe certes au-dessus de la moyenne nationale de 2 %, mais on reste aux environs de 4 % seulement. La collection audiovisuelle se répartit comme suit : 18 % de collections jeunesse, 82 % de collections adultes. La collection adulte est composée de 36 % de cinéma documentaire, ce qui situe la médiathèque dans la moyenne nationale, de 50 % de cinéma de fiction, de 11 % de séries télévisées et de 2 % d'animation. Il est intéressant de noter que cette répartition, interne à la médiathèque, est fondée sur une distinction entre le cinéma, défini ici comme un procédé technique et un mode de diffusion particuliers, et ce qui n'en relève pas. Le procédé technique, c'est la captation par la caméra d'une action continue filmée en continu ; le mode de diffusion, c'est la distribution dans les salles. Les deux catégories « séries » et « animation » rassemblent en fait sans distinction fiction et documentaire : ce qui prime ici, c'est bien la technique (de l'animation) et le mode de diffusion (la télévision). Ainsi, dans la catégorie « séries », on trouve tout aussi bien les dernières séries américaines à la mode comme *Gossip Girl*, *Desperate Housewives* ou *Six Feet Under*, la série de fictions de prestige que France 2 consacre depuis quelques années aux adaptations de nouvelles de Maupassant, des numéros de *La caméra explore le temps* ou encore de *Alfred Hitchcock présente*. La dénomination la plus exacte serait donc plutôt « télévision. » En animation, on trouve *Les noces funèbres*, de Tim Burton, dont la cotation, VA pour « vidéo animation », diffère de celle utilisée pour les autres films de Tim Burton (VF, pour « vidéo fiction ») ; on trouve aussi *Les Shadocks*, qui certes relèvent de l'animation, mais qui relèvent tout autant de

la série télévisée. On observe donc un net clivage entre cinéma et télévision, et entre cinéma et animation, le cinéma bénéficiant d'une distinction claire entre fiction et documentaire alors que cette distinction s'annule dans les domaines de l'animation et de la télévision, avec les paradoxes que nous venons d'évoquer. Le cinéma, à Suresnes, est donc un cinéma mythifié, considéré comme noble au regard des sous-genres comme la télévision et le dessin animé.

Ces paradoxes et ce clivage net dans le traitement des collections de cinéma et celui des collections considérées comme n'en relevant pas trouvent leur explication dans la politique documentaire qui a été menée à Suresnes au moment de la création de la collection audiovisuelle. La directrice en place en 1999, au moment de la construction du nouveau bâtiment et de la constitution d'une première collection audiovisuelle, arrivait de la Bifi. Passionnée de cinéma, les axes de la politique documentaire qu'elle a menée traduisent cette cinéphilie développée autour de la Cinémathèque française. Cette politique documentaire est marquée par des axes très forts : devait être constituée une collection de classiques du patrimoine cinématographique, proposée en consultation sur place uniquement. Dans une perspective très volontariste, il s'agissait de faire sortir les Suresnois de chez eux et de leur écran de télévision. La consommation passive de programmes imposés par les chaînes de télévision, média victime ici de tous les préjugés dont souffrait le cinéma à son origine, devait laisser la place à la vision active d'un film librement choisi dans les rayonnages de l'établissement. Le dernier critère de sélection était chronologique : les films ne devaient pas avoir été produits après 1980, soit vingt ans auparavant, intervalle jugé nécessaire pour qu'un regard critique ait pu être porté sur les œuvres et pour que le temps ait fait son travail naturel de sélection des chefs-d'œuvre. La collection devait donc être représentative du meilleur de la production cinématographique mondiale produite des origines du cinéma aux années 1970 : il s'agissait de proposer une collection encyclopédique conçue comme une anthologie du cinéma mondial. La démarche relève clairement de l'histoire générale du cinéma telle que nous l'avons évoquée plus haut. Doivent être représentées toutes les périodes de l'histoire du cinéma, périodes qu'a définies l'histoire générale, et toutes les écoles nationales de cinéma, géographie établie elle aussi par l'histoire générale du cinéma. Jean-Guy Arlabosse, chargé à l'époque d'établir les propositions d'acquisitions, a ainsi recherché les films les plus rares pouvant représenter les cinématographies de pays les plus lointains et les moins visibles sur le plan cinématographique. Mission qu'il estime avoir été remplie : « Nous avons réussi, dit-il, à créer un fonds représentatif de l'histoire du cinéma. » Cette histoire du cinéma, représentée à travers un fonds initial de 250 VHS, c'est une histoire du cinéma telle qu'elle s'est longtemps écrite, constituée de chefs-d'œuvre et témoignant de la diversité de la création cinématographique à travers le monde.

L'arrivée du DVD, aussi étonnant que cela puisse paraître, a constitué un élément d'évolution de cette politique axée sur les classiques d'une histoire « officielle » du cinéma : en 2005, on a commencé à acquérir des films plus récents, de cinéastes qu'on pourrait qualifier de « classiques d'aujourd'hui », et les DVD ont été proposés au prêt. Sont ainsi entrés dans les collections de la médiathèque des réalisateurs comme Woody Allen, Pedro Almodóvar, David Cronenberg ou David Lynch, des réalisateurs que

critique et cinéphiles ont adoubés comme auteur majeurs du septième art contemporain. Hormis la contrainte chronologique, les acquisitions de DVD obéissaient donc aux mêmes critères de sélection que les VHS initialement : des films reconnus comme ayant une haute valeur culturelle par des instances dont la compétence en la matière ne fait pas débat (la critique, donc, mais aussi les festivals et leurs récompenses). Le critère n'est pas celui du succès en salle ou de la demande mais bien celui de la valeur culturelle supposée. La charte des collections de la médiathèque le souligne d'ailleurs, notamment pour les acquisitions en audiovisuel jeunesse, alors que le paragraphe évoquant les critères de sélection des imprimés indique au contraire que « la notion de qualité est loin de faire l'unanimité » et qu'elle ne sert donc pas de critère de sélection ou plutôt, qu'elle est définie en fonction de critères précis[68].

L'audiovisuel fait donc l'objet d'une politique documentaire particulière qui se démarque de celle du livre et que l'on peut expliquer par la place particulière qu'il occupe dans le champ culturel en France, à la fois objet de passion et de suspicion. A Suresnes, l'audiovisuel, cela a longtemps été le seul *Cinéma* : un septième art dont l'histoire s'institutionnalise dans les livres et qui se trouve légitimé par une critique de renommée internationale. Si depuis 2007 les séries télévisées sont entrées dans les collections de manière large, faisant place aux titres « classiques » comme aux séries à la mode depuis quelques années, si depuis l'arrivée du DVD les collections proposent des nouveautés, ces évolutions ne font pas disparaître le clivage que nous avons constaté plus haut et qui distingue un cinéma culturellement légitime d'un cinéma qui n'aurait pas vocation à entrer dans la bibliothèque car commercial. Une analyse du catalogue de fiction audiovisuelle de la médiathèque permet de mettre en évidence la permanence des fondements de la politique documentaire initialement menée.

L'analyse du catalogue de fictions montre d'abord une logique d'acquisition par auteurs, et non par titres. L'histoire du cinéma est donc une histoire des auteurs. Cette logique est perceptible surtout en ce qui concerne les films relevant des classiques du patrimoine cinématographique ; ce ne sont donc pas les films, qui sont classiques, mais leurs réalisateurs. Le réalisateur dont la médiathèque propose le plus grand nombre de titres est Charlie Chaplin (18 références), dont on sait qu'il fut la première véritable star internationale du cinéma mondial ; il fut d'ailleurs le premier réalisateur à se voir consacrer, en France, une monographie. Sa place dans l'histoire du cinéma est considérable et se reflète dans la place que lui accorde la médiathèque de Suresnes. En seconde position vient Alfred Hitchcock, mis en lumière, nous l'avons vu, par Chabrol et Rohmer qui ont été les artisans de sa promotion parmi les plus grands cinéastes mondiaux et, partant, parmi les figures classiques de l'histoire du cinéma. Viennent ensuite : Ingmar Bergman et Fritz Lang (15 références), Jean Renoir (13 références), George Cukor et John Huston (11 références), puis Luis Buñuel, Federico Fellini, John Ford, Stanley Kubrick et Pier Paolo Pasolini (10 références). Tous ces cinéastes sont en très bonne place dans les histoires officielles du cinéma. Les cinéastes de la Nouvelle vague ne sont pas en reste : Eric Rohmer est cité 15 fois, François Truffaut, 14 fois, Jean-Luc Godard, 12 fois, Jacques Rivette et Claude Lelouch, 10 fois, Alain Resnais, 8 fois. La vocation de la collection à accueillir d'abord les classiques du cinéma se

[68] Charte des collections de la médiathèque de Suresnes.

retrouve dans les animations, qui sont toutes patrimoniales. Il s'agit de faire découvrir des films peu connus du public.

La concentration des titres sur quelques grandes figures est moins flagrante pour ce qui est des cinéastes contemporains, dont les titres répondent plus à une logique d'acquisition par deux ou par trois. Beaucoup de ces cinéastes en activité sont jeunes et ne possèdent pas encore une filmographie conséquente. Surtout, ne pas concentrer les acquisitions de films de cinéastes en activité sur quelques noms permet de diversifier au maximum l'offre, en termes de choix de cinéastes et de provenance géographique, dans une économie où le nombre annuel de productions cinématographiques explose. Les choix d'acquisition de films récents semblent donc obéir à une logique de titres, voire une logique géographique qui intègre les cinémas indiens, asiatiques, africains, sud-américains. Quelques figures du cinéma contemporain émergent pourtant, mais dans des proportions moindres au regard des classiques : Steven Spielberg (14 références), Woody Allen et Clint Eastwood (10 références), Krzysztof Kieslowski et Pedro Almodóvar (9 références), Brian De Palma, Martin Scorsese et Ridley Scott (8 références), Jacques Doillon, Ken Loach, Jean-Pierre Mocky et Roman Polanski (7 références), Bertrand Tavernier, André Téchiné, Gus Van Sant et Wong Kar Wai (6 références). A quelques exceptions près, il s'agit de réalisateurs qui réunissent les suffrages de la critique.

Enfin, malgré la volonté d'ouverture affichée par la médiathèque, le cinéma le plus récent et le plus populaire, le cinéma que ses contempteurs qualifient de commercial et qui fait l'essentiel des recettes des salles, est absent du catalogue : la médiathèque de Suresnes ne possède que 24 des plus grands succès du box office français depuis 1998. Ces acquisitions sont relativement diverses dans leurs choix puisqu'on y trouve aussi bien Agnès Joui, Steven Spielberg et Jean-Pierre Jeunet que *Bienvenue chez les Ch'tis* ou les trois volumes de *Pirates des Caraïbes*. Sont en revanche absents les derniers *James Bond*, les *Harry Potter*, les suites de suite (*Terminator 3*, *Matrix 3*, *Spiderman 3*, *Les Bronzés 3*…).

La collection audiovisuelle de la médiathèque de Suresnes, si l'on fait abstraction des quelques évolutions récentes, réalise ainsi l'inscription parfaite dans l'historiographie et dans les discours de légitimation du cinéma, adoptant la définition qu'ont donné du cinéma les passionnés qui ont écrit son histoire. Il s'agit de défendre le pluralisme des visions du monde contre l'hégémonie d'un cinéma commercial impérialiste, laid et bêtifiant, pour lutter contre le nivellement des esprits par le bas et l'instauration d'une pensée unique. « Il ne faut pas avoir peur d'être militant », affirme Bénédicte Jarry, directrice de la médiathèque depuis 2003. Une peur que ne connaît pas non plus la médiathèque de Bagnolet.

B. La défense de la création cinématographique : l’exemple de Bagnolet

Comme à Suresnes, la collection audiovisuelle de la médiathèque de Bagnolet à été constituée à l’ouverture du bâtiment, en 2002[69]. Le projet était de réaliser pleinement le modèle de médiathèque comme centre de ressources multi-support sans hiérarchie de dignité entre chacun de ces supports. De fait, la politique d’acquisition veille à équilibrer le volume des collections en fonction des supports : les imprimés représentent moins de la moitié des collections et laissent la place à 27 % de documents musicaux et 22 % de documents audiovisuels, ce qui est très largement supérieur à la moyenne nationale. Enfin, les collections ne sont pas organisées en fonction des supports, comme c’est le cas à Suresnes, où chaque support dispose d’un espace propre, mais en départements : littérature et langues, documentaire, musique, jeunesse. On trouve tous les supports dans tous les départements. Imprimés, CD, VHS et DVD sont rangés ensemble sur les étagères selon un classement thématique[70].

Dans le même esprit, la politique documentaire est la même pour tous les départements et pour tous les supports. L’audiovisuel n’est donc pas considéré comme un média différent des autres et obéit aux mêmes principes d’acquisition. Ces principes relèvent, selon les mots de Dominique Brigaud, directrice de l’établissement, d’un militantisme « qui est celui de la lecture publique en France. » Les collections proposent ainsi « une représentation de manière inversée de ce qui est grand public. » Il s’agit de proposer une offre de référence qui soit « au plus près de la création actuelle[71]. » Cette politique documentaire volontariste est fondée sur une exigence culturelle vue comme intrinsèque à toute politique de lecture publique, et une critique des discours consistant à dire qu’une médiathèque doit répondre avant tout à la demande des usagers. Ce que craint Dominique Brigaud d’une telle conception de la lecture publique, c’est la fin d’un travail de réflexion sur la collection, sur la proposition globale d’un établissement de lecture publique, et la perte d’une exigence culturelle considérée comme instrument de la lutte contre l’illettrisme et le nivellement par le bas de la pensée. Le rôle éducateur, pédagogique de la médiathèque est pleinement assumé. La médiathèque est un espace de découverte et d’ouverture au monde, et non pas de consommation de ce que l’on connaît déjà et dans quoi l’on se reconnaît. Cette politique est conçue comme en lien avec la population desservie, 33 000 habitants d’une ville historiquement communiste, et l’on sait le rapport étroit des villes de tradition communiste à la culture ; une ville de la proche banlieue parisienne, où sont venus s’installer depuis une dizaine d’années de nombreux « bobos. » Le terrain est donc favorable à de telles orientations documentaires, et le taux d’inscription à la médiathèque de Bagnolet est nettement supérieur à la moyenne nationale puisqu’il dépasse les 30 %.

Pour l’audiovisuel, ces principes se traduisent d’abord par un équilibre entre fiction et documentaire. Alors que la tendance française est de proposer dans une

[69] Entretien réalisé auprès de Dominique Brigaud, directrice de l’établissement, le 28 octobre 2009.
[70] Les fictions audiovisuelles sont tout de même rassemblées en un même espace, proche à la fois de l’espace littérature et de l’espace audiovisuel du département documentaire.
[71] *Id.*

collection audiovisuelle un tiers de documentaire et deux tiers de fiction, la collection de Bagnolet met ces deux domaines sur un pied d'égalité, partant du principe que la fiction est plus facilement accessible dans le commerce, alors que le documentaire souffre d'un déficit de visibilité et que l'offre des commerces ne reflète pas la très grande diversité de la production documentaire, en favorisant un type de documentaire uniquement, celui qui sort en salles. Guénaëlle Slanoski, responsable des acquisitions audiovisuelles, cite en exemple *Etre et avoir* ou *La marche de l'empereur*, documentaires relativement « grand public » et dont le format est adapté à une diffusion en salle[72]. La répartition du budget ne reflète pas cet équilibre du fait de la différence de prix qui existe à l'achat entre le documentaire et la fiction.

Malgré cette volonté de valoriser le documentaire, la médiathèque s'est d'abord occupée de constituer la collection de fiction, pour une question de visibilité car la fiction vidéo dispose d'un espace propre dans le département fiction, alors que les documentaires sont rangés sur les mêmes étagères que les imprimés dans le département documentaire. La collection constituait donc une sorte de vitrine du nouvel établissement, qui affichait là sa modernité. L'exigence est la même que pour les autres domaines de compétence de la médiathèque. Les acquisitions privilégient donc « les films de création, les films dits d'auteurs, les films qui n'ont pas fait beaucoup d'entrées en salles de cinéma ou qui ne sont pas restés longtemps en salles, les films étrangers difficilement visibles ailleurs[73]. » On le voit, l'accent est mis sur la création actuelle, sur le cinéma d'auteur en train de se faire, dans un esprit de défense de cette création : la médiathèque rend accessibles toute l'année les films à qui le circuit commercial n'a pas laissé l'espace ni le temps de trouver leur public.

Dans une production surabondante, la recherche de nouveautés est tempérée par la volonté de constituer une collection de référence. Cette notion de « référence » permet de faire le tri et d'évacuer les productions dont le succès ou l'intérêt semblent n'être qu'éphémères (on se situe au niveau du discours proposé par l'œuvre), ainsi que les productions qui ne présentent que peu d'intérêt artistique ou qui n'affichent pas d'ambition de cet ordre (on se situe cette fois au niveau de la recherche formelle). Ces principes n'excluent pas de « mettre en lumière les films dont on fait actuellement des *remakes* », comme *Les Choristes*, *remake* de *La Cage aux rossignols*, ou la série des *OSS 117*[74]. La médiathèque propose à la fois le *remake* et l'œuvre originale, toujours pour être en phase avec l'actualité cinématographique et mettre en perspective l'histoire du cinéma et le cinéma en train de se faire. De la même façon la sortie du dernier film de tel auteur est l'occasion de renforcer les acquisitions de précédents films de cet auteur.

Ce souci de l'actualité de la création n'exclut pas pour autant le cinéma de patrimoine et les classiques de l'histoire du cinéma. C'est d'ailleurs par eux que la collection a été initialement constituée. Aujourd'hui, la médiathèque n'est plus dans un travail d'acquisition des classiques, car leur nombre est, de fait, limité. Quant à racheter les films initialement acquis en VHS sur support DVD, la médiathèque préfère conserver les VHS tant que celles-ci sont encore en service et continuent de sortir, afin de pouvoir

---

[72] Entretien réalisé auprès de Guénaëlle Slanoski, responsable des acquisitions audiovisuelles à la médiathèque de Bagnolet et formatrice à Images en bibliothèques, le 28 octobre 2009.
[73] Charte d'acquisition élaborée par Guénaëlle Slanoski. Ce document est à usage purement interne et n'a pas vocation à prendre un caractère officiel.
[74] *Id.*

consacrer tout le budget d'acquisition à des titres qui ne sont pas encore présents dans les collections. Cela permet de diversifier au maximum la collection et de multiplier le nombre de titres différents proposés, dans un contexte de baisse sensible du budget attribué à la médiathèque depuis cette année.

Comme à Suresnes, les collections obéissent à une logique d'acquisitions par auteur, que ce soit dans le domaine du patrimoine cinématographique ou de la production récente, et qui correspond à l'histoire du cinéma telle qu'elle s'est écrite en France et continue de s'écrire à travers les succès critiques et les programmations des festivals : il est en effet frappant dans la liste qui suit, de remarquer que les cinéastes contemporains les plus cités ont pour la plupart été révélés par le festival de Cannes ou y sont régulièrement sélectionnés. Ces orientations sont d'autant plus poussées que le choix d'équilibrer le volume des collections relatives à chaque support permet à la médiathèque de Bagnolet de proposer une collection de plus de 4 000 références en audiovisuel de fiction. Ainsi, les cinéastes les plus présents dans les collections audiovisuelles de fiction de la médiathèque de Bagnolet sont : Woody Allen (33 références), Clint Eastwood (22 références), Steven Spielberg (18 références), Patrice Lecomte et Bertrand Tavernier (16 références), Ken Loach (15 références), Roman Polanski (14 références), Pedro Almodóvar, les frères Cohen, Aki Kaurismäki et Martin Scorsese (13 références), Ridley Scott et Gus Van Sant (11 références), Sidney Pollack et Lars Von Trier (10 références), David Cronenberg, Brian de Palma, David Lynch, François Ozon, Barbet Schroeder, Oliver Stone et André Téchiné (9 références), Mickael Haneke, Jim Jarmush, Mike Nichols, Quentin Tarantino et Wim Wenders (8 références). On constate un équilibre entre monstres sacrés (Woody Allen, Pedro Almodóvar, Clint Eastwood, Martin Scorsese) et cinéastes plus jeunes ou à la renommée plus récente (Gus Van Sant, François Ozon) ; un équilibre encore entre les auteurs « grand public » (Steven Spielberg, Brian De Palma, Ridley Scott, Quentin Tarantino) et les cinéastes moins accessibles (David Cronenberg, Mickael Haneke, Aki Kaurismäki) ; un équilibre enfin entre auteurs de renommée internationale et des cinéastes français moins connus à l'étranger (Patrice Lecomte, Bertrand Tavernier, André Téchiné). La volonté par l'acquisition systématique des gloires les plus récentes du cinéma d'auteur, puisque que les trois premiers films réalisés par Sofia Coppola figurent dans les collections, de même que les quatre premiers films de Jacques Audiard, le cinquième, *Un Prophète*, étant sorti en salle tout récemment. Collections relevant de la création actuelle et collections relevant du patrimoine cinématographique s'équilibrent, ce qui n'est pas le cas à Suresnes, nous l'avons vu. Cet équilibre ne va pas perdurer puisque la liste des films patrimoniaux n'est pas infinie alors que la production cinématographique ne ralentit pas. Mais les auteurs d'aujourd'hui sont les classiques de demain… Le choix de la création contemporaine, commun à toutes les acquisitions de la médiathèque, se retrouve donc clairement dans la constitution de la collection audiovisuelle de fiction.

En revanche, il ne se retrouve pas dans le choix des séries télévisées, domaine dans lequel le critère de l'actualité de la création échappe à la politique d'acquisition. On ne trouve pas, en effet, les séries américaines les plus récentes et très en vogue aujourd'hui, mais plutôt les séries plus anciennes, celles qui ont « passé le cap », pour reprendre les mots de Dominique Brigaud, qui se méfie des phénomènes de mode et préfère regarder à long terme. Point de *Gossip Girl*, de *Desperate Housewives* (sinon la

bande originale de la série) ou de *Six Feet Under*, pas plus *d'Inspecteur Columbo*, de *Thierry la Fronde* ou de *Chapeau melon et bottes de cuir*, séries pourtant plus anciennes et cultes, mais plutôt les *Belphégor* de Claude Barma (1965). Cette politique particulière aux séries ne montre pas tant une dépréciation de la télévision, comme on le sent au moment de la création de la collection à Suresnes, que la volonté, partout présente à Bagnolet, de ne proposer que des œuvres dites « de création » c'est-à-dire, qui ont une valeur culturelle, une ambition artistique et qui sont censées élever l'esprit de celui qui les regarde. Pour des séries produites sur un mode industriel et tout à fait calibrées pour viser un public précis qui se rue littéralement dessus, cette valeur est très difficile à déterminer sur le moment. C'est comme cela que nous comprenons le choix de la médiathèque de ne pas acquérir systématiquement les dernières séries américaines. La même réflexion est à l'œuvre dans le traitement réservé aux succès du box office, peu présents à Bagnolet au regard du volume de la collection. Quarante-cinq des plus grands succès en salles depuis 1998 sont présents dans les collections de la médiathèque, soit en proportion, un chiffre à peu près équivalent à celui obtenu pour Suresnes. De plus, ce ne sont pas tout à fait les mêmes titres qui sont sélectionnés puisque les blockbusters ou assimilés acquis à Suresnes ne le sont pas à Bagnolet, qui ne propose ni la série des *Spiderman*, ni celle des *Pirates des Caraïbes*. Sont privilégiés les films réalisés par des figures du cinéma contemporain déjà citées.

On le voit, la politique documentaire menée à Bagnolet est très claire et très rigoureuse. Empreinte des discours élaborés par la critique, que la charte documentaire recommande de suivre pour effectuer les acquisitions, elle se situe sans détour du côté de la cinéphilie et réalise le discours institutionnel sur le cinéma, celui que produisent les festivals, les critiques, les cérémonies de remise de récompenses, pour représenter de manière encyclopédique la création contemporaine. Militantisme propre à la lecture publique et discours de légitimation du cinéma se rejoignent, ce qui n'a rien d'étonnant puisque cinéma et bibliothèques ont fondé leur légitimité sur le même argument, celui de la valeur culturelle. On retrouve ici un trait propre à la France, et qui fait pleinement partie des éléments constitutifs de l'exception culturelle française : toute légitimation institutionnelle d'un outil ou d'un procédé ayant trait au spectacle ou à la littérature passe par son inscription dans le champ culturel. Bibliothèques et cinéma ont donc procédé de la même manière pour obtenir la reconnaissance institutionnelle : amoureux et professionnels du cinéma ont utilisé les techniques et le vocabulaire de la critique littéraire pour faire accéder le cinéma au rang des œuvres de l'esprit ; les professionnels des bibliothèques ont fondé leur légitimité sur la nature des collections qu'ils ont constituées, en leur donnant une plus-value culturelle qui seule pouvait justifier des investissements publics.

Les évolutions de la fréquentation des bibliothèques et la diversification des publics recherchés, couplées en corollaire à une attention de plus en plus grande aux exigences des usagers, donnent de nouvelles inflexions aux politiques documentaires audiovisuelles. Nous avons vu les évolutions les plus récentes de la politique documentaire menée à Suresnes vers une proposition de films accessibles à un plus large public. Ces évolutions, encore timides à Suresnes, sont pleinement assumées à la bibliothèque du cinéma François Truffaut.

C. Les inflexions récentes : la bibliothèque François Truffaut entre public spécialisé et grand public

La bibliothèque François Truffaut est la bibliothèque spécialisée en cinéma et télévision du réseau des bibliothèques de la Ville de Paris. Ses collections sont issues du fonds cinéma de l'ancienne bibliothèque Malraux, aujourd'hui fermée. Lorsqu'elle a ouvert ses portes en décembre 2008, la grande nouveauté, outre des locaux spacieux, agréables et fonctionnels, résidait dans sa collection audiovisuelle de fiction disponible en prêt[75]. La fiction était en effet absente de la bibliothèque Malraux, et les documentaires, réduits au nombre de 250, n'était accessibles qu'en consultation sur place. Le nom de François Truffaut pourrait constituer en soi un véritable programme. Avec Truffaut, on se situe en effet en pleine Nouvelle vague, en pleine Politique des auteurs, en pleine cinéphilie. Mais c'est également un nom fédérateur car Truffaut a réussi à obtenir la reconnaissance du public et à devenir, en son temps, un auteur très populaire. Truffaut constitue donc une figure consensuelle, rassembleuse, à l'image de la politique documentaire menée pour la constitution de la collection audiovisuelle de fiction de l'établissement. Ou plutôt devrions-nous dire *les* collections, car la bibliothèque développe une collection en prêt (actuellement plus de 9 000 références) et une autre, plus restreinte, en seule consultation sur place (plus de 2 000 références).

Bibliothèque spécialisée du réseau de la Ville de Paris, la bibliothèque François Truffaut a une mission patrimoniale (elle conserve notamment les archives de Jean Gruault), une mission de service auprès des publics spécialisés (étudiants, chercheurs, professionnels, amateurs chevronnés) et une mission de bibliothèque de prêt pour tous les publics. A la fois dans une logique de niche et dans une logique généraliste, elle est proche en cela de la médiathèque musicale de Paris, voisine de quelques mètres. Le déménagement des anciennes collections de la bibliothèque Malraux et la création d'une collection de fiction en prêt ont complètement renouvelé le public au regard de celui de la bibliothèque Malraux, tant en termes numériques qu'en termes sociologiques. La fréquentation, en chute dans une bibliothèque Malraux exiguë et saturée, a explosé dès l'ouverture de la bibliothèque Truffaut, dynamisée par l'ouverture simultanée du Forum des images, qui a fait l'objet d'une publicité nombreuse, et par la création d'une collection de DVD en prêt. Le public, spécialisé à la bibliothèque Malraux, s'est considérablement diversifié du fait non seulement de la présence de cette collection de DVD en prêt, mais surtout en raison de l'emplacement géographique de la nouvelle bibliothèque Truffaut, en plein cœur du forum des Halles, de Paris et de l'Île de France, au centre d'un nœud de communication intense, où le flux de visiteurs est constant. La politique documentaire tient compte de la coexistence de publics spécialisés et de ces nouveaux publics plus consommateurs que cinéphiles.

Pour répondre aux missions attendues d'une bibliothèque spécialisée, la politique documentaire s'est d'abord attachée à la constitution d'une collection à vocation encyclopédique, fondée sur « les classiques du cinéma, le cinéma reconnu, par la critique, les professionnels, le milieu du cinéma » autrement dit, le cinéma

---

[75] Entretien réalisé le 17 octobre 2009 auprès de Catherine Einhorn, responsable des acquisitions vidéo à la bibliothèque du cinéma François Truffaut.

institutionnel, c'est-à-dire les films qui composent le patrimoine cinématographique et les films d'auteurs. On se situe là dans une logique semblable à celle qui régit les politiques documentaires menées à Suresnes et Bagnolet. Le premier critère d'achat est donc la reconnaissance critique, y compris négative, car les marges de manœuvre sont assez larges du fait d'un budget d'acquisitions confortable (35 000 euros en 2008, 45 800 euros en 2009). Il ne s'agit pas tant d'acquérir les titres censés apporter une plus-value culturelle à ceux qui les empruntent que les titres dont on a parlé, en bien ou en mal, et qui sont entrés de ce fait dans l'histoire du cinéma. Le second critère de sélection semble donc plus social que culturel : un film intéressant, c'est un film qui a fait débat, qu'il ait eu du succès ou non, qu'il ait été loué par la critique ou non, que son propos soit consensuel ou ait au contraire provoqué un scandale.

Pour autant, la collection ne se veut « représentative de rien » et n'a pas pour ambition explicite d'offrir une représentation de l'histoire du cinéma : « il faut être plus modeste », souligne Catherine Einhorn, qui rappelle que les contraintes qui pèsent sur les acquisitions de documents audiovisuels font que l'offre de DVD est « plus prosaïque[76] » que les autres offres documentaires en bibliothèque. Plutôt que par un souci de représentativité, chimérique, la politique documentaire est donc guidée par un souci de cohérence d'une offre qui vise à être « la plus complète possible et qui va le plus loin possible dans les cinémas difficiles d'accès, hors circuit commercial traditionnel[77]. » On retrouve là encore les problématiques développées à Suresnes et Bagnolet. Ainsi, au-delà des films dont on a parlé, les acquisitions se concentrent donc également sur les films dont on n'a pas parlé, non parce qu'ils étaient mauvais mais parce que leur mode de distribution n'a pas permis qu'on puisse en parler, parce que leur diffusion est restée confidentielle et n'a pas offert à ces films de tribune d'expression. Il s'agit en majorité du documentaire, mais aussi de l'expérimental et de l'art vidéo, domaine dans lesquels « ce que propose [la bibliothèque François Truffaut] n'est disponible nulle part ailleurs[78] », alors que la demande autour de ces domaines, notamment de l'expérimental, est très forte auprès du public spécialisé. Aussi la bibliothèque proposait-elle en octobre 2009 97 références en cinéma expérimental[79]. Cela peut sembler restreint au regard d'une collection de plus de 11 000 références, mais la vidéo expérimentale est un secteur particulièrement étroit et rare. Par ailleurs, ce nombre est supérieur au nombre de références proposées dans des domaines moins marginaux et plus populaires comme le cinéma d'arts martiaux (58 références) ou le burlesque (65 références), et c'est quasiment autant que le cinéma muet (99 références), cinéma aujourd'hui sorti de l'oubli et relativement bien diffusé par l'édition cinématographique[80]. A côté des classiques indispensables à une collection de référence pour un public spécialiste, on trouve donc une offre très poussée en direction des cinématographies marginales. La notion de marge est tout autant générique, comme nous venons de le voir à propos du cinéma expérimental, que géographique puisque l'accent est mis sur les cinématographies étrangères autres qu'anglo-saxonnes, celles qui sont moins bien diffusées, avec la volonté de les rendre accessibles au public.

---

[76] *Id.*
[77] *Id.*
[78] *Id.*
[79] Bibliothèque du cinéma François Truffaut. Statistiques DVD empruntables par genre – octobre 2009.
[80] *Ibid.*

Si les goûts personnels des acquéreurs sont pris en compte[81], le deuxième axe fort de la politique documentaire réside dans une attention portée aux centres d'intérêt des nouveaux publics fréquentant la bibliothèque, des publics non spécialistes. C'est à l'attention particulière de ces nouveaux publics, qui sont aussi « le grand public », que la collection en prêt a été créée. Il s'agissait donc d'élargir la politique d'acquisition à des titres susceptibles de remporter l'adhésion de ce public. Cela s'est fait par l'acquisition de nouveautés, de succès du box office et de séries télévisées. Ainsi, parmi les 110 plus grands succès réalisés en salles en France entre 1998 et 2008, seuls 32 titres ne figurent pas au catalogue de la bibliothèque François Truffaut. Il s'agit des films d'animation, que la bibliothéconomie a définis comme étant réservés aux collections jeunesse, ce qui se comprend dans la mesure où les bibliothèques spécialisées de la Ville de Paris ne sont pas censées développer des collections pour la jeunesse, et des comédies à suite comme les *Taxi*. Les acquisitions de séries télévisées sont massives : le catalogue propose plus de 35 titres de séries américaines, anglaises ou françaises produites ces dix dernières années, de *Friends*, *Ally Mac Beal* et *Sex and the City* aux plus récentes comme *Heroes*, *Dr House* ou *Rome*. Les séries plus anciennes et maintenant cultes, comme *Mission : impossible*, *Le Saint*, *Starsky et Hutch* ou *Star Trek*, ne sont pas en reste avec une collection numériquement comparable. Cette offre à destination du « grand public » rencontre un énorme succès et n'est pas vécue comme contradictoire au sein de la bibliothèque : il s'agit simplement de desservir deux publics différents. Le tort de cette politique est à notre sens de considérer que ces deux types de publics ont des attentes opposées et que les spécialistes du cinéma français des années 1920 ne sauraient être friands des séries américaines les pus récentes. L'inverse étant certes probablement moins vrai. Il n'empêche que cette politique, en apparence indépendante des discours officiels sur le cinéma alors même que nous nous trouvons dans une bibliothèque spécialisée, cloisonne par trop les différents publics de l'établissement, et se fond en fait dans les catégories érigées par la critique cinématographique et qui distingue un cinéma artistique et un cinéma de loisir relevant de la consommation culturelle. Mais de toute évidence, le public ne le ressent pas ainsi et le prêt de DVD rencontre un succès qui n'est pas démenti depuis l'ouverture de l'établissement il y a un an avec un taux de rotation de près de 9 pour les 9 premiers mois de fonctionnement. Devant ce succès, les bacs se vident rapidement et, la demande croissant, tous les titres ou presque finissent par sortir, même les moins demandés.

La bibliothèque François Truffaut a donc ouvert ses collections à des références qui ne constituent pas l'histoire officielle du cinéma mais qui rencontrent un énorme succès auprès de tous les publics. A l'inverse des évolutions que nous avons constatées à Suresnes, l'ouverture au grand public ne s'est pas faite uniquement dans le domaine des séries télévisées, comme si celles-ci constituaient un genre mineur pour lequel un « laxisme culturel » pouvait être toléré, mais également dans le domaine du long métrage. Cela se traduit, en plus de l'acquisition massive de productions télévisuelles autres que des séries (nombreux téléfilms), par une ouverture des collections aux succès du box office, donc aux films validés par le public, et non par la critique (même s'il arrive, plus souvent qu'on ne veut le faire croire, que public et critique se rejoignent).

[81] Pour le développement des acquisitions en films « gores » ou de science fiction notamment.

La bibliothèque François Truffaut, bibliothèque spécialisée en cinéma et télévision, parvient ainsi à proposer une collection qui témoigne des grandes tendances de la production cinématographique et télévisuelle d'hier et d'aujourd'hui. Cette représentation ne peut faire l'économie des succès en salles et des audiences des programmes télévisés tant le média ici considéré est populaire et tant ses audiences sont, de ce fait, des marqueurs forts qui dessinent une histoire et une sociologie des pratiques et des productions culturelles.

Le résultat de cette politique est un succès qui ne se dément pas depuis un an, et dont la bibliothèque François Truffaut est presque victime. Ce succès met en évidence les limites d'un modèle de collection audiovisuelle élaboré autour des seuls discours esthétiques et critiques sur le cinéma. Un tel modèle, développé à Suresnes et Bagnolet, ne propose en effet qu'une vision partielle de la production cinématographique mondiale en même temps qu'il perpétue un discours convenu et exogène à la médiathèque.

III. LES LIMITES DE CE MODELE

A. Une représentation partielle de la production cinématographique

Prétendre offrir une représentation encyclopédique de l'histoire du cinéma et de l'état actuel de la création cinématographique en ne faisant place qu'aux films considérés comme les classiques du patrimoine cinématographique et aux films affichant clairement une ambition artistique relève d'une mystification.

En effet, comment une représentation qui évacue tout un pan de la production cinématographique mondiale, et un pan par ailleurs économiquement dominant, peut-elle prétendre à une quelconque représentativité ? Les discours de légitimation du cinéma fonctionnent tous par stratégie de promotion du cinéma au rang des arts. Nous avons vu que cela répondait à un impératif d'acceptabilité dans une société où la reconnaissance morale passe par la reconnaissance de la valeur intellectuelle et artistique. Aussi, tout discours visant à légitimer le cinéma, y compris au sein de la médiathèque, suppose de n'en retenir que la part dont la légitimité semble la moins contestable sur le plan intellectuel. On dit oui au cinéma en bibliothèque, mais pas à n'importe quel cinéma ; il faut du cinéma « de qualité », c'est-à-dire, dans ce sens, du cinéma qui élève l'esprit : du documentaire à vocation pédagogique, du cinéma artistique, qui permette la contemplation du beau ou l'exercice d'un regard critique sur le monde.

A ce premier discours vient se superposer celui des professionnels de la vidéo en bibliothèque, eux-mêmes cinéphiles et imprégnés des discours critiques sur le cinéma : le cinéma, ce ne peut être que le cinéma d'auteur et les chefs d'œuvre d'hier, qui constituent un répertoire. Le cinéma étant un art, toute production cinématographique n'affichant pas d'ambition artistique, c'est-à-dire, n'étant pas le fruit du geste d'un auteur, n'est pas du cinéma et se trouve rejeté du côté de l'industrie du spectacle. C'est bien ce caractère industriel et toutes les connotations péjoratives dont il est porteur – production standardisée, commerciale, impérialiste, œuvrant à l'acculturation et à

l'imposition d'une pensée unique[82] à travers le monde – qui posent problème. Ces deux discours se rejoignent pour aboutir aux politiques documentaires que nous avons analysées à Suresnes et Bagnolet et, dans une moindre mesure, à la bibliothèque François Truffaut. Ces politiques reposent sur une définition très particulière du cinéma, imprégnée de légitimisme. Ce légitimisme fonctionne par exclusion du système hollywoodien comme symbole d'une industrie au service de la mort de l'art et de la fin de la diversité culturelle, et qui donne corps à l'exception culturelle française.

Ce discours conduit pourtant à certaines incohérences dans les collections des bibliothèques, incohérences qui en montrent les limites. Par exemple, le modèle hollywoodien, si décrié lorsqu'il se développe en Californie, devient élément de la diversité culturelle lorsqu'il est transplanté sous les tropiques. Si les bibliothèques se veulent partie prenante de la lutte contre l'impérialisme hollywoodien et ses productions standardisées, pourquoi trouve-t-on en bibliothèque un des symboles de cet impérialisme victorieux en défendant les films produits à Bollywood ? Car Bollywood, par bien des aspects, n'est rien d'autre que Hollywood transplanté en Inde. Les productions des studios de Bombay sont tout aussi standardisées que les *blockbusters* hollywoodiens qui font si peur aux bibliothèques françaises, et possèdent leurs codes, dont certains sont d'ailleurs directement empruntés à Hollywood. En effet, si l'on considère d'abord l'esthétique de ces films, celle-ci repose sur des conventions visuelles et un langage cinématographique que n'ignore pas le *blockbuster* américain et qui s'en inspirent directement : travelings, ralentis, panoramiques… autant de figures de style propres à dramatiser l'action et que l'on retrouve dans les bluettes ou films à grand spectacle hollywoodiens. Si l'on considère ensuite les scénarios, ils sont tout aussi simplistes que ceux des productions standardisées produites par Hollywood, et tout aussi simplistes que toutes les formes romanesques populaires, des feuilletons publiés en série dans la presse du début du XX[è] siècle et adaptés au cinéma jusqu'aux séries télévisées sophistiquées d'aujourd'hui, en passant par la superproduction romantique, de *Autant en emporte le vent* à *Titanic* et *Devdas*. C'est chaque fois le même schéma, simple et comme éternel, qui est rejoué : A aime B, C les empêche de s'aimer et D les soutient. Aussi, si le système de production de *blockbusters* hollywoodiens ne doit pas avoir sa place en bibliothèque, en toute logique Bollywood ne devrait pas y avoir la sienne, puisqu'il constitue précisément le symbole de cet impérialisme culturel américain que les bibliothèques cherchent à combattre et qui a triomphé en Inde avec le développement des studios de Bombay.

Les collections audiovisuelles de fiction, si elles veulent prétendre à l'encyclopédisme et à la représentativité de l'histoire du cinéma comme de l'actualité de sa création, se doivent de représenter cette influence américaine comme donnée fondamentale de toute pensée sur le cinéma car structurant l'ensemble de la production cinématographique mondiale. Derrière ces films auxquels la critique attribue de mauvaises notes, il y a des spectateurs, très nombreux, et des pratiques culturelles qui ne sont pas moins valables que les plaisirs et gloses des cinéphiles. Car toute production a un sens, toute production dit quelque chose de la société qui l'a engendrée et donc, toute production est légitime à entrer dans les collections d'une bibliothèque en tant qu'elle éclaire le monde qui m'entoure. Le reste est affaire de valorisation, d'animation.

[82] Comprendre : américaine.

B. Un discours convenu, passéiste et exclusif

Ce qui nous gêne dans la définition de politiques documentaires comme outils de défense de tel ou tel domaine de la production cinématographique contre tel autre, c'est non seulement le caractère exclusif que nous venons d'évoquer, mais encore le fait que ces politiques documentaires s'inscrivent dans des discours vieux de cinquante ans et qui nous semblent aujourd'hui tout à fait convenus. Surtout, ces discours sont exogènes à la bibliothèque et proposent une défense *du cinéma* et qui plus est, d'un certain cinéma, et non de la bibliothèque, alors précisément que celle-ci est aujourd'hui en danger. S'il nous semble ainsi nécessaire que les bibliothèques sortent de ce type de discours, c'est parce que, en même temps que ces discours excluent une partie de la production cinématographique, ils excluent son public et laissent au-dehors des usagers potentiels. Autrement dit, une politique documentaire fondée sur l'exclusion d'un type de production et la défense d'un autre type nous semble dangereuse en ce qu'elle est facteur d'exclusion des publics (l'exclusion entraînant l'exclusion), alors que la médiathèque doit être conçue au contraire comme un lieu d'intégration.

La médiathèque de Bagnolet, malgré le fort taux de rotation de sa collection audiovisuelle et le fort taux d'inscriptions qu'elle connaît au regard de la moyenne nationale, n'échappe d'ailleurs pas à la règle. La médiathèque, qui a pourtant à la fois un discours militant en matière d'offre culturelle et la volonté de proposer une offre en adéquation avec la population de la ville, comme nous l'avons vu, ne parvient pas à résoudre l'équation : une enquête sur les publics de la médiathèque, menée en 2004, a révélé que les populations ouvrières et sous-diplômées étaient sous-représentées dans la médiathèque par rapport à leur poids démographique dans la ville[83]. L'exigence intellectuelle manifestée à travers la politique documentaire générale de l'établissement ne nous semble guère capable de renverser la tendance, au contraire. Cette politique, très marquée au niveau de la collection audiovisuelle, essuie un échec auprès de certaines catégories de population, notamment les jeunes, premiers à fréquenter les salles de cinéma, mais regrettant qu'il n'y ait « rien », selon leur mot, à la médiathèque en matière de films[84]. Cette difficulté, la médiathèque de Suresnes semble au contraire l'avoir intégrée, mais uniquement en surface, puisque la diversification de l'offre se fait au niveau des séries télévisées, seul axe de développement d'une offre documentaire moins élitiste : la collection de cinéma reste mythifiée, comme si la question était taboue.

Une refonte totale des conceptions de l'audiovisuel en bibliothèque s'impose donc si l'on veut tenter d'enrayer l'essoufflement que connaît la fréquentation des établissements de lecture publique. Cette refondation doit abolir les frontières entres genres et entre catégories, entre culture et commerce, pour considérer l'audiovisuel comme un fait social et culturel total, englobant et dont l'omniprésence dans notre quotidien doit trouver écho dans la médiathèque, si tant est que la médiathèque doive être la caisse de résonnance de la société qui la construit. Il s'agit en fait de savoir à qui l'on s'adresse. Avec une conception élitiste de l'histoire du cinéma telle que nous

[83] MAURY, Brigitte. *La fréquentation des publics en bibliothèques municipales : impacts d'un nouvel équipement. L'exemple de la Médiathèque de Bagnolet en Seine-Saint-Denis*. Enssib, travaux universitaires, 2004, 101 p.
[84] Entretien réalisé auprès de Dominique Brigaud, directrice, le 28 octobre 2009.

l'avons décrite, l'on s'adresse assurément aux spécialistes, aux vrais cinéphiles amoureux de ce que l'on appelle l'art cinématographique, et aux « bobos » si présents à Bagnolet. C'est un public restreint dont on voit mal comment il pourrait garantir l'avenir des médiathèques et, à l'intérieur de la médiathèque, des collections audiovisuelles. Il s'agit donc de définir sur nouveaux frais le projet poursuivi au moyen de collections audiovisuelles de fiction pour savoir quel public on recherche et comment on peut le faire venir. De ce point de vue, la notion de cinéma d'auteur et de patrimoine cinématographique, qui distingue un cinéma légitime culturellement d'un cinéma illégitime, semble inopérante en ce que, nous l'avons vu, elle est fondée par nature sur une exclusion. Les solutions sont peut-être à rechercher du côté de la Nouvelle histoire du cinéma, ou histoire culturelle du cinéma, et de son approche neuve du cinéma, dégagée de toute préoccupation artistique ou esthétique pour produire un discours sur le cinéma qui englobe toute la production cinématographique, sans hiérarchie de dignité.

C. La Nouvelle histoire du cinéma

La Nouvelle histoire du cinéma trouve ses racines dans le congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) réuni à Brighton en 1979. Le congrès est consacré au *cinéma des premiers temps*, période qui couvre les dix premières années de l'exploitation cinématographique, avant 1905. André Gaudreault, qui présente cette année-là ses travaux, définit alors le cinéma des premiers temps comme un cinéma des attractions, un cinéma forain, par opposition à une forme institutionnalisée de l'exploitation cinématographique qui se développe à partir de la seconde moitié des années 1900, organisée sur le modèle d'exploitation des théâtres et destinée de ce fait à amener vers le cinéma le public bourgeois du théâtre, institution culturelle par excellence dans la France de l'époque. L'approche d'André Gaudreault n'est pas esthétique mais sociologique, institutionnelle et politique[85]. En France, sa démarche trouve un écho dans les travaux de Marc Ferro sur les rapports qui unissent cinéma et histoire[86], avant de prendre son essor dans les recherches de Pascal Ory qui définit l'histoire culturelle comme l'histoire des faits culturels, entendus comme des ensembles de pratiques : sociales, politiques, économiques, culturelles –au sens restreint du terme- et qui créent *du* culturel[87]. Appliquée au cinéma, l'histoire culturelle consiste en la définition du cinéma non plus comme une suite de films mais comme un objet total à étudier comme on étudie tout autre objet d'histoire : l'histoire culturelle du cinéma fait entrer le cinéma dans le champ de l'histoire et le dégage du poids et des pratiques de l'histoire de l'art. La frontière entre cinéma légitime et illégitime est abolie, toute production cinématographique ayant une valeur culturelle en soi : toute production est intéressante en ce qu'elle éclaire les pratiques à l'œuvre dans l'industrie du cinéma et permet de comprendre ce qui se joue dans l'avènement de ce média dominant. Il n'y a plus de hiérarchie des genres ni des systèmes de production, plus de hiérarchie des auteurs, plus de fracture entre art et industrie. Toute production et tout système de

---

[85] GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris, CNRS, 2008, 252 p.
[86] FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Nouvelle édition refondue. Paris, Gallimard, 1993, 290 p.
[87] ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris, PUF, 2004, 127 p.

production est intéressant en soi, en ce qu'il révèle, et une production américaine « standard » des années 1950 a autant à dire qu'un film de Jean-Luc Godard sur la société qui les a engendrés.

Si l'on applique cette conception du cinéma à la bibliothèque, il en résulte que tout film peut devenir objet de débat au sein d'une collection audiovisuelle, pour ce qu'il dit du modèle de production et de la société qui l'ont produit. Prenant appui sur ces fondements, la bibliothèque peut alors se débarrasser des présupposés « auteuristes » qui président à tout discours critique sur les œuvres, afin de proposer aux lecteurs son propre discours sur la collection, sur le cinéma, ou même sur tout autre chose à travers le cinéma. Il s'agit donc d'abandonner tout discours élitiste et élaboré *a priori* pour savoir précisément à qui l'on s'adresse, qui l'on a envie de faire venir à la médiathèque, et ce afin de définir une politique documentaire adaptée : il ne s'agit plus de défendre et légitimer le cinéma, mais la médiathèque dans ce qu'elle apporte au public qu'elle vise. C'est ce que tentent de faire, selon des modalités très diverses, le réseau de la Ville d'Angers, l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac et la médiathèque du Rize à Villeurbanne. Dans un contexte de crise de la lecture publique qui pourrait toucher bientôt le DVD, il s'agit de renouveler la nature de l'offre audiovisuelle pour la rendre pertinente à long terme.

Troisième partie : comment renouveler l'offre audiovisuelle et la rendre pérenne ?

I. Une fausse piste : l'elargissement des publics par l'elargissement du choix editorial. L'exemple d'Angers.

L'audiovisuel fait figure de parent pauvre au niveau du réseau des bibliothèques de la ville d'Angers, composé d'une bibliothèque centrale et de 9 annexes. Si une collection de VHS a été créée en 1995, aucune politique de développement de l'audiovisuel n'a été menée à l'échelle du réseau et l'offre apparaît aujourd'hui comme très insuffisante pour desservir une population de plus de 150 000 habitants. C'est pourquoi le réseau envisage aujourd'hui la création d'une collection nouvelle qui serait installée dans la bibliothèque centrale.

A. Histoire de l'audiovisuel dans le réseau angevin : l'échec d'une politique publique

La première collection audiovisuelle du réseau des bibliothèques d'Angers a été créée en 1995, non pas dans la centrale mais dans une annexe située dans un quartier dit sensible, celui de la Roseraie. Ce choix de créer une collection dont on savait qu'elle connaîtrait un vif succès dans une médiathèque de proximité et non dans la centrale et, qui plus est, dans un quartier sensible, défavorisé, relève d'un choix politique. On espérait que la présence d'une collection audiovisuelle dans cette seule annexe diversifierait le public de la bibliothèque de quartier et permettrait de créer un brassage social, dans l'idée que les angevins de toute la ville se rendraient dans cette annexe pour sa collection de VHS. Cette politique, qui relève peut-être de l'utopie humaniste, a montré ses limites et les statistiques de prêt invitent bientôt à un constat d'échec : aujourd'hui, deux tiers des emprunts de documents audiovisuels sont effectués par des habitants du quartier, ce qui indique que les angevins ne se déplacent pas jusque dans ce quartier, excentré par ailleurs, pour y emprunter des films. Cela s'explique facilement par la distance et le temps nécessaire pour se rendre à la bibliothèque. Mais cela peut également s'expliquer par la qualité insuffisante de cette offre, insuffisance qui réside dans un écart entre la nature de la collection et les attentes du public. En effet, alors que de très nombreux établissements connaissent pour leurs collections audiovisuelles des taux de rotation avoisinant ou dépassant les 10, la collection du réseau angevin connaît un taux de rotation qui est faible pour ce type de document puisqu'il est de 5,5. Deux explications à cela : un volume insuffisant et une politique documentaire floue.

En effet, à l'échelle du réseau, les collections audiovisuelles ne représentent que 1,4 % du volume total des collections, avec moins de 6 000 références audiovisuelles pour un total de 418 000 documents[88]. C'est moins que la moyenne nationale, elle-même très faible. La musique connaît un sort plus favorable, mais toujours très en-dessous de la moyenne nationale, avec un volume qui atteint, toujours au niveau du réseau, 9,1 % du total des collections[89]. La hausse du budget alloué aux acquisitions de documents audiovisuels en 2005 n'a pas encore permis de résorber ce déséquilibre et le budget d'acquisition, passé de 9 000 a 35 000 euros, reste en dessous de la moyenne nationale puisqu'il représente 8,5 % du budget des acquisitions contre une moyenne nationale de 12 %[90]. L'image véhiculée, peu attractive, est celle d'un réseau qui est resté sur un modèle traditionnel et qui n'a pas su négocier le tournant des années 1990 et l'évolution vers le modèle de médiathèque que nous connaissons ailleurs. La faiblesse numérique de l'offre[91] constitue ainsi un frein qui s'ajoute à l'éloignement géographique de la collection pour qui n'habite pas le quartier de la Roseraie.

Mais ce qui nous semble le plus problématique est le flou qui entoure la politique documentaire menée à Angers, puisque nous avons constaté de nombreuses contradictions entre le discours officiel du réseau, perceptible à travers les documents de communication qu'il produit, ce que nous a expliqué le directeur du réseau, Jean-Charles Niclas[92], et l'analyse que nous avons faite du catalogue de la collection audiovisuelle.

Le réseau des bibliothèques d'Angers met à disposition de ses usagers des affichettes expliquant les axes de sa politique documentaire. L'affichette consacrée à l'audiovisuel parle non pas de collection audiovisuelle mais de « vidéothèque, » vocable daté et tout à fait révélateur d'une conception obsolète de la chose. Le texte explique ensuite que la collection met à disposition du public « le patrimoine cinématographique reconnu », ce qui, comme nous l'avons montré ci-avant, n'est pas original, avant de préciser que « la vidéothèque n'étant pas un vidéoclub, la sélection ne porte pas sur les DVD récemment sortis. » Ne pas vouloir concurrencer l'offre des vidéoclubs ni s'inscrire dans une logique de flux n'est pas non plus original et ces orientations nous ont été confirmées par le directeur du réseau. Ce qui est original, c'est le modèle d'acquisitions, puisque celles-ci se font selon des axes thématiques renouvelés annuellement. Cela permet au réseau de renforcer ses acquisitions chaque année dans deux ou trois domaines précis en tentant de suivre les évolutions passées et actuelles de la production cinématographique mondiale. Ainsi, en 2008, les acquisitions ont été plus particulièrement consacrées aux années 1960, qui ont vu déferler la Nouvelle vague et se renouveler les codes du langage cinématographique ; au cinéma asiatique, qui a émergé sur la scène internationale au cours des dix dernières années ; au film biographique, le *biopic*, en plein renouveau aux Etats-Unis depuis quelques années et qui se développe en France dans la lignée de production de prestige comme *La Môme*.

---

[88] Taux de rotation des documents en 2007. Statistiques du réseau.
[89] Collections année 2008, répartition des collections. Statistiques du réseau.
[90] Brochure du réseau des bibliothèques d'Angers.
[91] Rappelons que la seule médiathèque centrale de Bagnolet, hors annexes, propose plus de 8 000 références pour une population desservie près de cinq fois inférieure à celle de la ville d'Angers.
[92] Entretien réalisé auprès de Jean-Charles Niclas, directeur du réseau, le 27 septembre 2009.

Mais en interne, la conception de la politique documentaire semble moins précise. Si Jean-Charles Niclas confirme la volonté d'attendre qu'un film ait été diffusé au moins une fois à la télévision avant de l'acheter pour la bibliothèque, s'il confirme également l'organisation des acquisitions par grands thèmes renouvelés chaque année, les critères de sélection ne semblent pas clairement établis. Jean-Charles Niclas invoque la nécessité d'aller vite pour des acquéreurs peu nombreux, ce qui rend les choix d'acquisition « très subjectifs[93]. » Aussi l'analyse du catalogue peine à trouver une certaine cohérence interne et un équilibre entre les « classiques », les « films d'auteurs » et les films dits « grand public. » L'histoire du cinéma est effectivement représentée dans la collection de la bibliothèque du quartier de la Roseraie, comme l'indiquent les affichettes. La répartition des films relevant du patrimoine cinématographique semble plus équilibrée qu'à Suresnes ou Bagnolet dans la mesure où moins de figures se détachent de l'ensemble : seuls 4 réalisateurs « classiques » sont cités 15 fois ou plus au catalogue ; il s'agit d'Alfred Hitchcock, François Truffaut, Federico Fellini et Akira Kurosawa, autant de cinéastes mis en lumière par la critique des années 1960 et témoins de l'éclectisme de la cinéphilie. Sept cinéastes sont cités entre 10 et 15 fois et témoignent là encore de l'influence de la cinéphilie sur la constitution des collections : il s'agit de Billy Wilder, Ingmar Bergman, John Huston, Claude Chabrol, John Ford, Stanley Kubrick et William Wyler. Quatorze cinéastes classiques sont cités entre sept et neuf fois. Surtout, cinquante-et-un réalisateurs « classiques » sont nommés entre trois et six fois. Ces chiffres montrent un certain équilibre dans la représentation des classiques du cinéma, puisque moins de figures émergent, écrasantes, de la masse, qui laisse au contraire plus de place à des auteurs un peu moins reconnus ou un peu moins vénérés par la cinéphilie mais qui ont toute leur place dans une histoire générale du cinéma. On observe le même phénomène avec les auteurs contemporains, acquis à raison de deux à cinq titres pour chaque, parfois plus pour les plus emblématiques, les plus médiatiques, les plus connus. Seuls cinq cinéastes contemporains sont cités 10 fois ou plus au catalogue : Woody Allen, Martin Scorsese, Bertrand Tavernier, Steven Spielberg et Roman Polanski[94]. Quinze cinéastes sont cités plus de 5 fois. Surtout, plus de 200 cinéastes contemporains sont cités de 2 à 5 fois. Cette répartition des titres, dont nous avons vu qu'elle était similaire pour le cinéma de patrimoine, indique que les acquisitions audiovisuelles du réseau angevin fonctionnent, à l'inverse de ce qui se produit à Suresnes ou Bagnolet, suivant une logique de titres, et non d'auteurs : plutôt que d'acquérir le plus possible de titres des auteurs les plus importants, on acquiert des films du plus grand nombre d'auteurs possible, mais en plus petite quantité pour chaque, les deux, trois ou quatre films les plus importants (en termes de succès public, critique ou médiatique) qu'ils aient réalisés.

En observant bien cette répartition, on constate enfin que, malgré le souhait de ne pas faire concurrence aux vidéoclubs, souhait qui dissimule une crainte de se voir accuser de n'être finalement « qu'un » vidéoclub gratuit, les films les plus récents ont tout à fait leur place dans les collections du réseau, de même que les films les plus populaires. En effet, 73 des 110 plus grands succès en salles des dix dernières années,

---

[93] *Id.*

[94] Claude Berri est cité 13 fois, mais nous ne parvenons pas à sa situer sa filmographie entre patrimoine et cinéma d'auteur contemporain. Par certains aspects, sa filmographie peut tout aussi bien relever de la consommation culturelle.

soit près des deux tiers de cette production, sont disponibles dans la collection audiovisuelle du réseau angevin.

Le réseau de la ville d'Angers tente ainsi de jouer sur tous les tableaux en proposant une collection audiovisuelle de type généraliste qui ne s'inscrit véritablement ni dans la promotion du patrimoine, ni dans celle de la création contemporaine, ni dans celle du cinéma « grand public. » En ne choisissant pas, et en n'explicitant pas des choix clairs de politique documentaire, l'image de la collection est brouillée et celle-ci elle peine à trouver son public, comme en atteste son faible taux de rotation par rapport à la tendance nationale. Le projet initial était pourtant très intéressant : la création d'une collection audiovisuelle dans la bibliothèque d'un quartier défavorisé devait désenclaver le quartier en créant un brassage social. La bibliothèque dans ce qu'elle avait de plus moderne, sa collection audiovisuelle, était utilisée comme acteur d'une politique de la ville autant que d'une politique culturelle. Nous avons vu en quoi ce projet était un échec, et pourquoi il avait échoué : éloignement du centre ville, faible volume de la collection au regard du volume de population desservie. Face aux demandes incessantes des usagers et parce que la collection de la bibliothèque de la Roseraie n'a plus d'espace pour se développer, il devient urgent de créer une nouvelle collection audiovisuelle pour le réseau angevin. Si le projet voit le jour, elle sera installée dans la centrale, en plein centre ville.

B. Le projet actuel de création d'une collection pour la centrale : l'audiovisuel *pour l'audiovisuel*

Plusieurs éléments motivent la création d'une collection installée dans la bibliothèque centrale d'Angers. D'abord, les demandes incessantes des usagers, qui réclament de pouvoir emprunter des films et en même temps s'étonnent qu'un établissement de cette taille, tête de pont d'un réseau de 9 annexes et desservant une population de 150 000 habitants, ne possède pas de collection audiovisuelle. Ensuite, l'augmentation sensible du budget alloué aux acquisitions vidéos à la bibliothèque de la Roseraie ont fait croître très rapidement le volume de cette collection et les espaces de la Roseraie sont désormais trop encombrés pour que l'on puisse envisager de poursuivre sans fin l'enrichissement de cette collection. Surtout, la direction du réseau envisage l'audiovisuel comme une planche de salut pour la lecture publique en général, et pour le réseau angevin en particulier, sinistré pour ce qui est de la place faite à l'audiovisuel. Jean-Charles Niclas s'appuie sur les conclusions de la dernière enquête du Credoc sur *Les bibliothèques municipales après le tournant Internet* pour plaider en faveur de la création d'une collection audiovisuelle[95]. Le raisonnement est simple : les taux de rotation observés pour les collections audiovisuelles, le succès de ces collections et la popularité du cinéma font que les bibliothèques ne résisteront pas à la révolution numérique si elles ne proposent pas dans leurs collections des documents audiovisuels. L'audiovisuel est donc considéré ici comme une sorte de produit d'appel, vitrine d'un établissement au sein duquel le livre ne fait plus recette. C'est donc par l'audiovisuel qu'il convient de tenter d'enrayer la baisse de la fréquentation des bibliothèques, partout

[95] MARESCA, Bruno. *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet. Activités, fréquentation et devenir*. Paris, BPI – Centre Pompidou, 2007, 290 p.

observée. Le discours est volontiers alarmiste et la solution proposée, d'autant plus pressante.

Ce projet de création d'une nouvelle collection audiovisuelle fait partie d'un projet plus global de réaménagement des espaces, destiné à améliorer le confort et la convivialité à l'intérieur du bâtiment, toujours dans un souci de réaction face à la mort annoncée de la lecture publique. Dans ce réaménagement global, la nouvelle collection pourrait prendre place dans un espace tout entier dédié à l'audiovisuel[96] et dans lequel seraient réunis vidéogrammes et documentation sur l'audiovisuel : ouvrages, périodiques. L'audiovisuel bénéficierait ainsi d'un espace thématique, comme on le voit souvent pour la musique[97], mais plus rarement pour ce domaine de la connaissance et des loisirs[98].

Mais ce projet ne prévoit pas de refonte globale de la politique documentaire. La question des publics est rapidement évacuée : la collection doit répondre aux demandes d'un public diversifié, laissant les collections de référence, c'est-à-dire les films qui constituent le patrimoine du cinéma, à la Roseraie, où elles se trouvent déjà. S'adresser à un public diversifié, il nous semble pourtant que c'est ce que fait déjà la collection de la Roseraie, proposant un peu de tout mais sans orientation claire, incapable de choisir entre patrimoine, films d'auteurs et « grand public », enfermée dans ces catégories issues de la critique cinématographique et des discours de légitimation du cinéma. On peut dans ces conditions imaginer un échec semblable pour la collection à venir. Certes, évaluer la sociologie de son public est peut-être ce qu'il y a de plus difficile pour une bibliothèque centrale, qui plus est dans une grande ville : ce public, plus qu'ailleurs, est très divers et ses attentes sont souvent surprenantes, du moins difficiles à anticiper[99]. Pourtant, ce travail sur les publics est indispensable si l'on veut constituer une collection qui soit adaptée aux besoins et attentes des lecteurs. Ici, ce qui gêne, c'est que le projet de nouvelle collection évacue un peu trop rapidement la question des publics : on a l'impression, même s'il s'agit de répondre à la demande du public, que cette demande n'est pas étudiée en profondeur et qu'il s'agit de créer une collection *pour créer une collection*, parce que c'est la planche de salut de la médiathèque plus que parce que la médiathèque a quelque chose à dire au public qu'elle accueille sur l'audiovisuel. Or ce discours devrait précéder l'établissement d'une politique documentaire censée le mettre en œuvre et le développer. Ce discours, réalisé par les acquisitions et, lorsque c'est possible, par une politique d'animation, doit faire dialoguer les œuvres à la fois entre elles (elles dessinent une histoire de l'audiovisuel) et entre les différents champs de la connaissance, de la pensée, de la création (elles dessinent une histoire des hommes). Il

---

[96] Il convient d'accueillir ces informations avec la plus grande prudence car la municipalité n'a pas encore validé le projet de création d'une collection audiovisuelle, qui suppose l'allocation d'un budget spécifique. Aussi, les éléments que nous fournissons ici ne sont que des possibilités envisagées, et ne sont décrits que dans la mesure où ils éclairent la politique de l'établissement en matière d'audiovisuel.

[97] C'est le cas à Bagnolet.

[98] C'est pourtant le cas à Suresnes où, malgré une distribution des espaces en fonction des supports, la documentation sur le cinéma et la télévision est rangée dans la même salle que les VHS et DVD. Cette documentation imprimée sort d'ailleurs très peu.

[99] Le cahier de suggestions d'acquisitions audiovisuelles montre que les usagers angevins qui s'expriment ne souhaitent pas pouvoir emprunter des nouveautés ou des films grand public mais au contraire des classiques et des films d'auteur.

manque dans le projet de la bibliothèque centrale d'Angers, du moins tel qu'il nous a été présenté, un discours sur les œuvres ou par les œuvres, une plus-value. Or c'est cette plus-value qui distingue une collection audiovisuelle de bibliothèque d'une offre de vidéoclub, ce qui est bien le but des bibliothèques d'Angers.

Cette plus value qui donne à la collection son identité, sa cohérence et sa pertinence, qui donne corps au projet d'établissement et qui est gage de son succès, on ne peut la dégager qu'en se posant la question de savoir à qui s'adresse la collection que l'on entend constituer, quel public on vise à travers elle et comment on pense pouvoir l'atteindre. A ces questions, l'espace Histoire-Image de Pessac et la médiathèque du Rize de Villeurbanne répondent de deux façons totalement opposées, mais qui nous semblent également pertinentes.

II. UNE QUESTION CENTRALE : LES PUBLICS

A. L'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac : une offre hyperspécialisée[100]

L'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac a été créé en 2001 et s'est vu confier des missions très précises : organiser le dépôt des archives du Festival du film d'histoire de Pessac ; en lien avec le festival, constituer une collection de films qui établisse un lien entre cinéma et histoire ; constituer un centre de documentation sur le cinéma pour toute la région Aquitaine, au-delà du seul aspect historique.

Les deux premières missions sont en lien direct avec l'organisation chaque année à Pessac d'un Festival du film d'histoire, dont le succès va croissant chaque année, avec pour la dernière édition 27 000 spectateurs, dont 10 000 scolaires. Le dépôt des archives du festival est complété par la conservation de sa mémoire à travers l'acquisition autant que possible de tous les films présentés chaque année au festival, en négociant directement avec leurs ayants droits selon les modalités que nous avons évoquées en première partie de ce mémoire. Le Festival du film d'histoire, temps fort de la vie de la commune de Pessac, donne donc une très forte identité l'espace Histoire-Image. De cette identité découle sa seconde mission, la constitution d'une collection mettant en lumière les rapports entre histoire et cinéma, au sens le plus large possible, et qui tente de rendre compte de toute l'histoire du cinéma, et de la place du cinéma dans l'histoire ; les acquisitions ne se limitent donc pas aux films historiques au sens restreint, même s'ils sont systématiquement achetés. La troisième mission de l'espace, d'envergure régionale, est de constituer un centre de ressources pour le Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel. Les pôles régionaux ont été créés par le CNC à partir de 1999, suite au constat que les actions pédagogiques à destination des scolaires (*écoles*, *collèges* ou *lycées au cinéma*) n'étaient pas coordonnées à l'échelon local. Les pôles à l'échelle des régions, selon un système de conventions. En Aquitaine, c'est le cinéma Jean Eustache de Pessac, parce qu'il avait déjà une politique suivie en

[100] Entretien réalisé auprès d'Estelle Caron, responsable de l'espace Histoire-Image, le 17 novembre 2009.

direction de l'enseignement, qui a été désigné pôle[101] ; dans cette perspective, il apparaissait logique que la médiathèque municipale devienne centre de ressources, ce que le volontarisme d'un maire haut placé politiquement n'a pu que favoriser. Concrètement, une commission nationale propose des titres susceptibles d'être étudiés en classe ; les coordinations régionales sélectionnent ensuite dans cette liste les films qui les intéressent[102]. L'espace Histoire-Image a pour mission de mettre disposition des enseignants souhaitant participer au dispositif non seulement les titres sélectionnés par la coordination régionale pour l'Aquitaine, mais encore toute documentation utile à la compréhension ou à l'étude de ces titres. Un enseignant trouvera donc à l'Espace Histoire-Image les films sélectionnés par la commission régionale et qu'il souhaite étudier en classe, mais aussi les filmographies complètes de tous les réalisateurs dont un ou plusieurs films ont été sélectionnés en commission régionale, d'autres films se rapprochant par leur sujet des films sélectionnés, des documentaires, ainsi que des dossiers pédagogiques et ouvrages sur le cinéma fournissant la matière nécessaire à la réflexion en classe.

Les collections de l'espace Histoire-Image ont donc une vocation plus large que celle de faire le seul lien entre histoire et cinéma, comme pourrait le laisser penser son intitulé, puisqu'elles doivent intéresser non seulement les enseignants mais encore, au vu de la richesse de la documentation qu'elles proposent, les exploitants, les organisateurs de festivals, les professionnels de l'audiovisuel et donc tout individu amené à se documenter sur le cinéma dans le cadre de son activité professionnelle ou encore, étudiante. Car le campus de l'université de Bordeaux est à proximité, et ne possède pas de BU spécialisée dans le cinéma, alors qu'elle abrite une faculté d'études cinématographiques. L'espace Histoire-Image travaille donc également en partenariat avec l'université (les enseignants transmettent les programmes et les filmographies) et dessert un public d'étudiants intéressé autant par les collections d'imprimés que par les collections audiovisuelles.

L'ensemble de ces missions donnent à l'espace Histoire-Image une identité très forte marquée par une dimension pédagogique certaine : c'est d'abord un centre de ressources documentaires, de part ses missions, mais aussi de part le fait qu'en région, le public professionnel s'intéresse plus au documentaire qu'à la fiction, qui ne représente qu'un tiers du volume total de la collection de vidéogrammes, soit un équilibre entre fiction et documentaire qui est l'exacte inverse des tendances observées en France.

La fiction, quoique minoritaire, n'est donc pas absente des collections et l'espace Histoire-Image en possède environ 1 500. Toutes les collections, imprimées ou vidéos sont accessibles uniquement en consultation sur place du fait de la vocation régionale de l'espace Histoire-Image : il arrive qu'un chercheur vienne de loin pour consulter des documents et il ne s'agit pas qu'il se voie, à son arrivée, dans l'impossibilité d'y avoir

[101] A partir du 4 janvier 2010, le pôle de la région Aquitaine sera transféré au département cinéma de l'agence régionale ECLA, Ecrit, cinéma, livre, audiovisuel.

[102] Estelle Caron note à ce sujet une certaine frilosité des commissions, qui en fait de cinéma retiennent avant tout des titres postérieurs à 1945 et issus de cinématographies rares comme le cinéma d'Afrique, comme si le cinéma antérieur à 1945 et en noir et blanc faisait peur ou semblait moins accessible. C'est d'autant plus vrai dans le cas du cinéma muet, qui n'est proposé que pour les élèves des écoles primaires et par le bais des burlesques.

accès[103]. Cette caractéristique, commune à de nombreuses bibliothèques spécialisées[104], permet également de mettre en œuvre une politique documentaire à long terme, sans souci de la dégradation des supports notamment (achat par exemple de coffrets somptueux dans leur présentation et qu'on ne pourrait se permettre de mettre en prêt). L'espace Histoire-Image réfléchit cependant à la possibilité de constituer des valises pédagogiques qui doubleraient les collections et pourraient être empruntées.

La collection de fiction s'est constituée en accord avec les missions confiées à l'espace Historie-Image, donc d'abord autour de l'historiographie classique du cinéma et au gré des parutions au catalogue des fournisseurs. Il s'agit de servir un public spécialisé qui vient se documenter sur le cinéma et plus particulièrement sur son histoire, dans un cadre académique. Les grandes périodes qui constituent l'histoire classique du cinéma se doivent donc d'être représentées, et les acquisitions se font en fonction de ces grandes périodes (de fait, en fonction des décennies, un effort particulier étant fourni dans les dernières semaines de 2009 autour du cinéma des années 1970, sous-représenté). La volonté est de proposer un fonds représentatif des différentes périodes et écoles de cinéma, en proposant un peu de tout. Comme les films proposés son susceptibles d'être étudiés en classe, les choix de politique documentaire s'arrêtent sur les titres à haute valeur intellectuelle, à l'exclusion des films considérés comme mauvais[105], un effort particulier étant fourni pour la diffusion des cinémas les moins bien diffusés dans le circuit commercial, notamment les courts métrages[106]. Il s'agit d'aboutir à une représentativité de cette histoire, en cherchant l'équilibre entre toutes les périodes. La mission très spécifique de l'espace Histoire-Image demande d'affiner au maximum pour dessiner une chronologie et une géographie du cinéma, sans oublier une histoire-panthéon, celle des grands classiques.

La politique documentaire de l'espace Histoire-Image est donc bâtie sur un ensemble de projets et missions. Pourtant, un principe directeur apparaît nettement, quand celui du réseau des bibliothèques d'Angers reste flou : ici, il est donc très clair que le cinéma de fiction, c'est le cinéma de patrimoine, entendu à la fois comme les films qui constituent le patrimoine de l'histoire du cinéma, cette « histoire-panthéon », et comme partie du patrimoine de l'humanité. Le discours est véritablement militant et défend une très haute idée du cinéma, dans le but de servir un public très clairement identifié et par ailleurs parfaitement ciblé si l'on en croit les chiffres de fréquentation, en hausse de 20 % chaque année. Cette politique documentaire très exigeante, à notre avis discutable dans le cas de médiathèques généralistes, trouve pleinement sa justification au regard des missions mémorielle et pédagogique confiées à l'espace

---

[103] Les demandes étant nombreuses, il est question de constituer des valises pédagogiques en double et accessibles au prêt.

[104] Nous avons vu que la bibliothèque François Truffaut avait créé deux collections dont une accessible uniquement en consultation sur place. La médiathèque Federico Fellini de Montpellier n'autorise pas non plus le prêt de vidéogrammes, pas plus que la médiathèque de la Cinémathèque française.

[105] Cette distinction n'est pas retenue pour les films historiques, au sens strict du terme, qui ont tous vocation à rejoindre les collectons de l'espace Histoire-Image, centre de ressources sur le film d'histoire. C'est d'ailleurs en jouant sur la notion de film historique, ou film d'histoire, que l'espace a élargi son champ d'acquisitions aux films qui ont fait l'histoire, que ce soit celle du cinéma ou celle des hommes.

[106] Les courts métrages sont très demandés par les enseignants car ils peuvent facilement utiliser ce format en classe. C'est pourquoi l'espace Histoire-Image prend le temps de regarder les DVD achetés, et notamment leurs bonus, car c'est dans ces bonus que l'on découvre des courts-métrages et de nouvelles idées. Des programmes de courts métrages sont ainsi montés avec les enseignants et des projections sont organisées pour les classes.

Histoire-Image. Et c'est en répondant elle aussi à des missions précises, et pourtant tout à fait opposées que la médiathèque du Rize, à Villeurbanne, trouve elle aussi son public.

B. La médiathèque du Rize, établissement de proximité

Le Rize, du nom d'une rivière locale, est le centre Mémoire et société de Villeurbanne. Il a ouvert ses portes en 2007. Centre culturel réunissant les archives municipales de Villeurbanne, une médiathèque de quartier et un espace d'exposition, il a vocation à conserver et transmettre la mémoire sociale de la ville, marquée par l'histoire du monde ouvrier et de l'immigration. Il ne s'agit pas d'un bâtiment abritant deux institutions distinctes mais bien d'un centre fonctionnant en symbiose, qui se manifeste par une action culturelle commune, par le biais notamment des expositions. La médiathèque appartient donc au centre culturel, mais aussi au réseau des bibliothèques municipales de Villeurbanne, ce qui pose quelques problèmes de visibilité, mais n'empêche pas l'établissement de mettre en œuvre une politique propre à lui conférer une identité forte au sein du quartier et au sein du réseau de lecture publique villeurbannais.

La médiathèque du Rize se veut d'abord un établissement de proximité, au service de la population du quartier alentour. C'est un établissement de petites dimensions, puisque les espaces, décloisonnés, se répartissent sur un plateau de 650 m2 de plain pied. La vocation de la médiathèque à être un établissement de proximité se manifeste d'abord dans l'aménagement des espaces, extérieurs comme intérieurs. La cour extérieure au bâtiment est plantée d'arbres et de bancs et est prise d'assaut chaque jour dès la sortie des classes de l'école voisine. A l'intérieur, l'architecture austère est contrebalancée par un mobilier confortable et coloré propre à en faire un lieu de séjour. Les espaces sont décloisonnés et tout détail inutile et qui gênerait l'appropriation du lieu par ses usagers sont bannis, comme les indices de classification sur les étagères. L'appropriation du lieu est encore favorisée par des dispositifs de médiation comme de nombreuses tables présentoirs, des sélections de coups de cœur des bibliothécaires, des pochettes *surprise*. Une politique d'accueil et de service voulue comme au plus près des attentes des usagers fait dire à la directrice de l'établissement, Alexandra Bruyère, que les visiteurs sont ici « chez eux[107]. » Le mélange des activités et des publics est recherché, pour que la médiathèque soit un lieu vivant, où les usagers se sentent à l'aise et libres de communiquer : « Ce n'est pas parce qu'on rentre dans une bibliothèque qu'on doit cesser de vivre, » renchérit Alexandra Bruyère. D'où une présentation tout à fait assumée des collections sur un mode proche de celui de la librairie.

Cette volonté de suivre au plus près les attentes des usagers et de leur permettre de s'approprier le lieu et les collections se retrouve dans la politique documentaire de l'établissement, inspirée des principes de la BPI. En effet, et c'est ici que l'identité de la médiathèque au sein du réseau se dessine, les collections sont fondées sur l'actualité, et leur renouvellement est garanti par un principe simple : l'établissement a une capacité de 35 000 documents ; lorsqu'un document entre dans les collections, un autre en est éliminé. Il n'y a pas de magasin, la mission de conservation étant laissée à la MLIS, tête

[107] Visite guidée de l'établissement effectuée le 4 mai 2009.

de pont du réseau, et aux archives municipales situées à l'étage du bâtiment. Le mélange des publics est favorisé par le mélange des collections, réparties de façon thématique et non en fonction des niveaux des documents : les adolescents ne disposent pas d'espace spécifique, ce qui permet au passage de gagner de la place. La politique documentaire se veut à la fois généraliste, « grand public », et adaptée aux réalités sociales du quartier, où cohabitent de nombreuses communautés ethniques et religieuses. Quant à l'identité de la médiathèque au sein du centre culturelle, elle se développe dans l'espace Mémoire et société, qui est le premier espace dans lequel on pénètre lorsqu'on entre dans la médiathèque. Il propose des collections axées sur l'histoire locale avec une ambition d'exhaustivité, sur le monde ouvrier et l'immigration, tout en favorisant une ouverture sur le monde et les cultures des cinq continents. C'est l'espace réservé au documentaire[108] ; les DVD documentaires y sont rangés, selon un classement thématique, mais sans mélange des supports sur les étagères, pour une question de mobilier.

Le projet d'établissement développe ainsi de nombreux éléments définis dans le programme cadre lancé par le Ministère de la Culture en janvier 2003 pour le développement de médiathèques de proximité, en milieu rural ou dans des « quartiers urbains périphériques », même si la médiathèque n'est pas entrée dans le programme[109]. Ce programme actait du fait que les bibliothèques ne sont plus « désormais simplement l'espace de la mémoire, du savoir, de l'étude, mais aussi un lieu de citoyenneté, de sociabilité, de rencontres, de loisirs, d'apprentissage, une sorte d'agora de l'échange intellectuel et artistique, un espace d'ouverture au monde contemporain[110]. » Si la médiathèque du Rize ne met pas en œuvre ce programme au pied de la lettre, elle y emprunte de nombreux éléments pour se concevoir comme « un espace de rencontre répondant aux attentes des citoyens[111]. » Cette ambition se décline non seulement dans l'architecture du bâtiment, réduite, et l'aménagement des espaces, qui doivent être de plain pied, modulables, conviviaux et favoriser la sociabilité, mais encore dans une offre de service et de médiation « prenant en compte la spécificité de chacun [des] utilisateurs[112] » et des collections fondées sur l'actualité et régulièrement renouvelées. Autant d'éléments qui font de la médiathèque du Rize une de ces « ruches » évoquées par le programme-cadre, même si, nous l'avons dit, elle n'est pas entrée dans le programme.

Cette état d'esprit tout entier tourné vers l'écoute et la satisfaction des attentes du public se retrouve dans la politique documentaire mise en œuvre pour les collections audiovisuelles de fiction, qui est la même que pour tous les autres supports présents dans la médiathèque. Le fonds adultes propose près de 1 600 références, le fonds jeunesse, près de 600 et le fonds documentaire, près de 800, soit 3 000 documents audiovisuels pour un volume total de 35 000 documents. L'écoute des attentes du public ne signifie

---

[108] La médiathèque du Rize est organisée en trois espaces : Mémoire et société, Loisirs, Fiction.
[109] FRANCE, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Programme – cadre des nouvelles médiathèques de proximité*. Janvier 2003, 28 p.
En ligne : http://www.culture.gouv.fr/culture/dll/programmeruches2007.pdf
[110] *Id.*, p. 4.
[111] *Id.*, p. 5.
[112] *Id.*, p. 7.

pas que la médiathèque du Rize soit un « supermarché culturel. » De prime abord, la nature de la collection apparaît d'ailleurs comme relativement similaire à ce que nous avons pu observer dans les autres établissements étudiés. Les classiques du cinéma, malgré l'objectif affiché de constituer des collections d'actualité, sont bien présents. On retrouve représentés les mêmes cinéastes qu'ailleurs : Charlie Chaplin est cité 18 fois ; Alfred Hitchcock 16 fois ; Ingmar Bergman et Eric Rohmer, 15 ; Fritz Lang, 14 ; François Truffaut, 12 ; Jean-Luc Godard, George Cukor et John Huston, 11 fois ; John Ford, Stanley Kubrick, Pier Paolo Pasolini, Jacques Rivette et Claude Lelouch, 10 fois. Même si la collection de référence en matière de classiques du cinéma est laissée à la MLIS, qui l'a depuis longtemps constituée, le Rize propose également des références classiques, en moins grand nombre. On observe le même phénomène pour le cinéma d'auteur contemporain, avec là encore les mêmes noms que dans les autres bibliothèques visitées : 13 références pour Steven Spielberg, 11 pour Woody Allen, 10 pour Clint Eastwood, 9 pour Pedro Almodóvar et Krzysztof Kieslowski, puis viennent Martin Scorsese, Ridley Scott, Steven Soderberg, Tim Burton, Jacques Doillon, Ken Loach, Roman Polanski, Milos Forman, Stephen Frears, David Lynch, Bertrand Tavernier, André Téchiné, Gus Van Sant et Wong Kar Wai, puis près de 90 auteurs qui apparaissent de 2 à 5 fois au catalogue. La logique d'acquisitions par titres plutôt que par auteurs est semblable à celle observée à Angers.

La véritable originalité de la politique documentaire de la médiathèque du Rize réside dans deux éléments. D'abord, la présence en très forte proportion des succès du box office : le catalogue de la médiathèque en propose 77 sur les 110 que nous avons sélectionnés ; au regard des autres catalogues que nous avons étudiés et du faible volume[113] de la collection proposée au Rize, ce chiffre est sans comparaison possible et témoigne là encore de la politique « décomplexée » évoquée plus haut. Ensuite, chaque suggestion d'acquisition émise par les usagers est systématiquement honorée, sans distinction, sans filtre. Le projet d'établissement vise bien tous les publics, mais en priorité le grand public, qui est aussi le public vivant à proximité. Pour faire venir ce grand public et le fidéliser, les collections sont adaptées selon un principe simple qui est que « pour que les gens s'approprient un endroit, il faut que cet endroit leur ressemble[114]. » D'ailleurs, les films dits « grands publics » sont aussi ceux qui sortent le plus, de même que les séries télévisées actuelles, achetées en masse et dont le succès ne se dément pas[115]. En revanche, les films réputés difficiles sortent beaucoup moins : ils sont empruntés lorsqu'il ne reste plus que ceux-ci sur les étagères, ou lorsque les usagers ont fait le tour des *blockbusters*. Cédric Achard reconnaît que le travail de médiation est très difficile pour amener les usagers vers des cinématographies plus exigeantes (il évoque notamment les films Aki Kaurismäki). Ce travail se fait par des projections, de plus en plus régulières et basées autour de dispositifs simples mais efficaces comme des ciné-concerts suivis d'une rencontre avec les musiciens, par des soirées thématiques autour du cinéma d'Afrique par exemple, avec présence de musiciens pour lier musique et cinéma. On retrouve, dans le thème africain, la

[113] Le volume des collections audiovisuelles devrait sensiblement augmenter en 2010 puisque le budget alloué aux acquisitions de DVD a été doublé, passant de 10 000 à 20 000 euros.
[114] Entretien réalisé auprès de Cédric Achard, référent musique et cinéma, le 11 décembre 2009.
[115] La question se pose de ce qu'il conviendra d'en faire quand elles seront passées de mode, car l'établissement a tout à fait conscience qu'il s'agit là d'une mode.

problématique locale et la volonté de proposer des services de proximité. Les animations ne consistent donc pas en de simples projections mais sont l'occasion d'aller plus loin dans la réflexion sur le film projeté, ajoutant une plus-value certaine à une projection commerciale ou privée.

Bien plus qu'un « supermarché culturel », la médiathèque du Rize cherche donc à équilibrer son offre audiovisuelle, entre proposition de classiques, actualité et films « grand public », tout en reconnaissant que cet équilibre est très difficile à trouver. Il se fait dans une politique de médiation et d'animation destinée à valoriser ce qui sort peu, ce qui est plus rare, plus exigeant, moins accessible, laissant les usagers s'approprier par eux-mêmes les titres qui n'ont pas besoin d'être mis en valeur pour les voir emprunter, mais qui n'en ont pas moins leur place dans un établissement de proximité qui se veut ouvert sur la société et avant tout, sur le quartier qu'il dessert. Les résultats de cette politique sont indiscutables en termes de fréquentation de l'établissement, qui connaît un grand succès, de même que les projections organisées dans l'auditorium du centre culturel ; le taux de rotation est par ailleurs deux fois supérieur à celui d'Angers puisqu'il avoisine, pour les collections audiovisuelles de fiction, les 11. L'expérience du Rize montre ainsi que l'ouverture des collections à *toutes* les images, y compris les plus banalisées, peut dynamiser une bibliothèque sans qu'elle renonce en rien, au contraire, à ses missions de passeur et de médiateur, tout en élargissant son public et en s'inscrivant pleinement dans la société contemporaine.

Conclusion

L'étude de terrain que nous avons menée a montré le poids des discours dominants sur le cinéma sur la constitution des collections audiovisuelles de fiction en bibliothèque. Les collections sont ainsi constituées selon deux axes : le patrimoine du cinéma, autrement dit, les classiques, et le cinéma d'auteur contemporain. Cette politique est pleinement assumée et menée en toute connaissance de cause à Suresnes, Bagnolet ou Pessac ; elle s'appuie sur une connaissance réelle de l'histoire du cinéma et de la création contemporaine, et sur un volontarisme prompt à défendre la médiathèque comme centre de ressources documentaires à haute valeur intellectuelle (Bagnolet) et à défendre le cinéma comme moyen d'expression artistique le plus noble (Suresnes, Pessac). Cette politique peut également être menée de manière moins explicite, comme c'est le cas à Angers, dont la collection véhicule la même conception du cinéma, mais sans jamais le formuler comme tel. Même au Rize, qui porte une attention toute particulière aux demandes des usagers, l'histoire du cinéma telle qu'elle s'est écrite en France transparaît dans des discours qui n'évacuent pas le cinéma réputé difficile sous prétexte de satisfaire les attentes des usagers : les collections dites « grand public » pourraient presque être considérées comme des produits d'appel vers un cinéma plus difficile d'accès, si les attentes des usagers n'étaient pas tenues pour priorité et ne constituaient pas le principe directeur de la politique documentaire. A la bibliothèque François Truffaut, enfin, la prégnance de ces discours se manifeste par une politique documentaire double, l'une à destination du public spécialisée, l'autre à destination du « grand public. »

Les spécificités et missions de chaque établissement sont un premier élément d'explication, notamment à Truffaut et Pessac, mais il nous semble que le phénomène est plus global et vient de beaucoup plus loin, des origines roturières du cinéma et de la spécificité reconnue à l'industrie cinématographique en France. Nous avons vu en effet la permanence des discours suspicieux des pouvoirs publics et des élites envers le cinéma, légitime à condition qu'il soit lié à l'enseignement et au savoir. Ensuite, le poids de l'historiographie du cinéma dans les bibliothèques n'est que le reflet du poids de cette historiographie sur l'ensemble des discours portés sur le cinéma en France, pays de la Politique des auteurs, pays qui a surtout inventé les droits d'auteur au siècle des lumières et qui a vu se dessiner les premières grandes figures d'auteur au siècle des romantiques. La notion d'auteur sous son double aspect, juridique (les droits) et romantique (les figures), irrigue tout le champ culturel et tout discours sur la culture, comme l'ont montré récemment les crispations autour de la loi Création et internet ou du projet de bibliothèque numérique de Google. La protection des auteurs est inscrite dans la loi et l'Etat s'engage à la mettre en œuvre, au nom de la sauvegarde de la pensée française et de l'influence française à l'étranger comme de sa défense à l'intérieur des frontières du territoire. La notion d'auteur est ainsi au cœur de la formulation de l'exception culturelle française : la France est terre d'auteurs qui, par leur création,

témoignent de la vivacité de la pensée française contre des productions standardisées et les volontés impérialistes d'une industrie américaine menaçant d'acculturation. La Politique des auteurs complète le dispositif et conduit à distinguer, en s'affranchissant cette fois des frontières, la création *artistique*, ayant une valeur culturelle en tant qu'elle manifeste l'originalité d'une pensée, d'un regard sur le monde, du reste d'une création qui aurait moins de valeur car inscrite dans des pratiques de consommation de la culture, pratiques de masse régies par les lois du commerce et non de la création artistique. Il apparaît ainsi que les bibliothèques françaises, à travers leurs collections audiovisuelles de fiction, répercutent et rejouent à leur niveau le combat pour l'existence d'une exception culturelle affranchie des frontières et défendant la culture classique, élitaire, contre la culture de masse.

Nous avons vu à quelles impasses pouvaient mener des politiques documentaires entièrement tournées vers la défense de la création cinématographique : en excluant la frange la plus populaire du cinéma, elles excluent le public de ce cinéma, quand la médiathèque est conçue au contraire comme un lieu d'intégration sociale. A l'heure où les bibliothèques publiques connaissent une baisse de leur fréquentation, et où le modèle est en plein questionnement, ce n'est pas le cinéma, qu'il convient de défendre, mais la médiathèque. Celle-ci peut-elle le faire en défendant en même temps la création cinématographique ? Les expériences menées à Pessac ou en Bretagne montrent qu'il y a un avenir pour les médiathèques du côté de la diffusion de la microédition. Cette piste est passionnante en tant qu'elle redéfinit totalement les missions de la médiathèque et ouvre de réelles perspectives au moment où l'institution est remise en cause, mais deux questions se posent. D'abord celle de savoir si la chose est possible dans toutes les médiathèques, qui entrent ainsi dans des logiques de niche quand la majorité des établissements ont des missions généralistes. Ensuite, celle de savoir s'il y a une réelle demande pour l'accès à la microédition et si l'ampleur de cette demande justifie une généralisation de politiques documentaires de ce type : encore une fois il s'agit de savoir à qui est destinée cette offre et si la population desservie répondra présente. Notons surtout que pour la fiction, la marge de manœuvre se limite au court métrage et que de ce fait, de telles politiques documentaires ne permettent de renouveler l'offre audiovisuelle de fiction qu'aux marges.

Si la médiathèque ne veut pas disparaître, si l'on veut justifier auprès des tutelles que c'est un équipement qui mérite que l'on continue à y investir de l'argent public, la médiathèque ne doit pas s'adresser à une élite culturelle mais à l'ensemble de la société. Pour l'audiovisuel, il ne s'agit pas de désherber les collections de classiques et de films d'auteurs pour les remplacer par des *blockbusters* mais, comme y invite la *Charte des bibliothèques* de 1991, de proposer des collections qui soient « représentatives, chacune à son niveau ou dans sa spécialité, de l'ensemble des connaissances, des courants d'opinion et des productions éditoriales.[116] » Ce n'est pas là faire preuve de démagogie mais satisfaire, en même temps que les attentes d'un public plus nombreux, l'ambition de proposer des collections réellement encyclopédiques, réellement représentatives de

[116] FRANCE, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. Charte des bibliothèques adoptée par le Conseil supérieur des bibliothèques le 7 novembre 1991, art. 7.
En ligne : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1096

l’ensemble de la production mondiale, pour que la médiathèque renvoie une image à peu près objective du monde contemporain et dans laquelle chacun se reconnaisse, et non une « image inversée, » pour reprendre les mots de Dominique Brigaud. Dans cette perspective, le regard critique des usagers, tant recherché et stimulé, pourra s’exercer sur toutes les images, et non sur les seules images déjà validées par l’institution culturelle et qui de ce fait ne sont peut-être plus à critiquer, ou même critiquables. Car ces images dominantes, volontiers laides, omniprésentes du moins, que les grands studios de cinéma, de télévision ou de publicité nous imposent et qui sont accusées de formater la pensée, seule la bibliothèque est capable d’en organiser le sens et le flux et d’en révéler la portée dans un discours critique les mettant en perspective avec l’histoire, des hommes ou des images, et avec la société qui nous entoure et qui les produit.

Deux éléments nous semblent ainsi plaider en faveur de l’abandon des discours dominants et exclusifs sur le cinéma, au profit d’un discours propre à la médiathèque et librement formulé. Le premier consiste à dire que tout citoyen doit pouvoir trouver en bibliothèque une offre qui réponde à ses attentes et ses besoins : c’est la question de l’image et de la fréquentation des bibliothèques qui est en jeu, à un moment charnière qui voit la culture française classique et volontiers élitiste s’essouffler dans la mondialisation de la culture. Si les bibliothèques ne parviennent pas à s’adapter à la nouvelle société en train de naître, il y a fort à parier que leur avenir est compromis. Dans cette perspective, il convient donc d’acter de la fin d’un temps, que ce soit pour le meilleur ou pour le pire, afin d’être en phase avec la société. Le second met en avant la valeur culturelle de toutes les images, sans distinction, la mise en évidence de cette valeur étant une question de médiation, de biais à trouver pour élaborer un discours critique sur toute image, de la plus artistique à la plus commerciale : tout document a quelque chose à dire. Ainsi, la bibliothèque est à réinventer, entre logique de niche, comme le montre l’exemple de l’espace Histoire-Image de Pessac, et logique généraliste, comme le montre l’exemple de la médiathèque du Rize.

Nous nous garderons ici de proposer un modèle particulier car il nous semble au contraire que les politiques documentaires doivent être élaborées en fonction de paramètres qui échappent à la rationalisation, le premier de ces paramètres étant le public visé par la médiathèque. Celle-ci en effet ne mènera pas la même politique selon qu’elle est un établissement spécialisé, une centrale d’agglomération ou une antenne de quartier sensible : dans tous les cas, l’offre documentaire devra coller au plus près des attentes des usagers comme gage de fréquentation et de fidélisation, seule justification, aux yeux des tutelles et de la société, du financement de tels équipements. Les exemples de Pessac et du Rize encouragent vivement à se poser cette question. Ensuite, il convient de faire dialoguer les œuvres audiovisuelles de fiction entre elles, mais aussi avec les documentaires, les collections papier, les collections musicales : cette mise en cohérence de l’ensemble des collections relève de la valorisation, de l’agencement des espaces, de la médiation. La politique documentaire doit ainsi être la même en matière d’audiovisuel que pour tous les autres supports proposés, dans une logique de contenus. L’exemple de la politique documentaire menée à Bagnolet est en cela très intéressant, quand celui de Suresnes fait du cinéma une question très sensible, une affaire sérieuse et comme étrangère au reste de la médiathèque, et quand l’exemple d’Angers fait de l’audiovisuel un simple produit d’appel, sous-produit culturel. C’est au contraire en cessant de

considérer le cinéma comme un objet culturel à manier avec délicatesse que les bibliothèques parviendront à s'adapter à une société dans laquelle la communication passe d'abord par l'image. En médiathèque, les images ne sont ni moins dignes, ni plus dignes que les autres médias, ce qui doit s'y traduire par l'introduction massive des images, de *toutes* les images. Les différents genres cinématographiques sont en effet victimes des préjugés qui touchaient autrefois la littérature populaire, mais l'introduction en bibliothèque du policier, de la science fiction, du roman à l'eau de rose, des sagas… de même que l'introduction d'Internet ou des jeux vidéos, n'ont pas tué la lecture publique. Il n'y a pas plus de raison pour que l'introduction des genres cinématographiques les plus populaires mette à mort la bibliothèque.

Bibliographie

QUESTIONS CULTURELLES ET HISTORIOGRAPHIQUES

CAROU, Alain. *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*. Paris, AFRHC – École nationale des chartes, 2002, 364 p.

DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. En ligne : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php (consulté le 30 décembre 2009)

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Nouvelle édition refondue. Paris, Gallimard, 1993, 290 p.

GAUDREAULT, André. Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris, CNRS, 2008, 252 p.

GAUTHIER, Christophe. Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde guerre mondiale. Thèse de doctorat, université de Paris 1, 2007, 680 p.
-La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. Paris, AFRHC – École nationale des chartes, 1999, 392 p.

LEGLISE (Paul). Histoire de la politique du cinéma français, t. I : Le cinéma et la Troisième République. Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970, 325 p.

LOYANT, Xavier. *La Société des auteurs de films (1917-1929)*. Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Ecole nationale des chartes, 2009, 333 p.

MEUSY, Jean-Jacques. *Paris palaces ou le temps des cinémas*, 1894-1918. Nouvelle édition. Paris, CNRS, 2002, 561 p.

ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris, PUF, 2004, 127 p.

REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. 2ème édition. Paris, PUF, 2004, 127 p.

ROHMER, Eric et CHABROL, Claude. *Hitchcock*. Nouvelle édition. Paris, Ramsay, 2006, 175 p.

VIGNAULT, Valéry. Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie : une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux guerres en France. Paris, AFRHC, 2007, 254 p.

QUESTIONS BIBLIOTHECONOMIQUES

ALIX, Yves. « Marchés publics et acquisitions documentaires. » *BBF* 2006, t. 51, n° 1.
En ligne: http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-01-0024-003 (consulté le 30 décembre 2009)

Audiovisuel et multimédia en bibliothèque : réflexion sur la complémentarité des supports et des contenus. Table ronde, assemblée générale d'Images en bibliothèque, Bibliothèque publique d'information, 3 juin 1997. Paris, Images en bibliothèques, 1997, 27 p.

AZIZA, Emmanuel. « Images en bibliothèques : bilan et perspectives à l'heure du numérique. » *BBF* 2007 n°2, p. 62-65.
En ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0062-013 (consulté le 30 décembre 2009)

BELLET, Amandine. L'offre de vidéo à la demande aux abonnés des bibliothèques publiques. Enssib, travaux universitaires, 33 p.

BRUNIER, Pascal. *Qu'est-ce aujourd'hui qu'un catalogue de films pour la culture ?* Communication aux journées d'études Archimages08, Institut national du patrimoine, 19-21 novembre 2008.
En ligne :http://www.inp.fr/index.php/fr/mediatheque_numerique/les_publications_electroniques/actes_de_colloques/archimages_08_cinema_et_audiovisuel_quelles_memoires_numeriques_pour_l_europe (consulté le 30 décembre 2009)

CARON, Estelle. « La volonté de tout voir », dans *Bibliothèque(s)*, dossier « Cinéma », n° 45, juillet 2009, p. 8 et 9.

« Cinéma. » Dossier. *Bibliothèque(s)* n° 45, juillet 2009, p. 6-55.

COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle et MELOT, Michel. *Les images dans les bibliothèques*. Paris, Cercle de la librairie, 1995, 390 p.

DESRICHARD, Yves (dir.). *Cinéma en bibliothèque*. Paris, Cercle de la librairie, 2004, 366 p.

FRANCE, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Bibliothèques, chiffres clé 2009. Statistiques de la culture*, p. 66.
En ligne : http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html (consulté le 30 décembre 2009)
-Programme – cadre des nouvelles médiathèques de proximité. Janvier 2003, 28 p.

En ligne : http://www.culture.gouv.fr/culture/dll/programmeruches2007.pdf (consulté le 30 décembre 2009)
-*Charte des bibliothèques*, adoptée par le Conseil supérieur des bibliothèques le 7 novembre 1991. En ligne : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-1096 (consulté le 30 décembre 2009)

GRUNBERG, Gérald. « La vidéo dans l'histoire des bibliothèques, une volonté politique », dans *La vidéo dans les médiathèques. Rencontre élus-bibliothécaires*. Colloque national, Vannes, 23 mai 1997. Rennes – Paris, Agence de coopération des bibliothèques de Bretagne – Images en bibliothèque, 1997, p. 17-22

La médiathèque : bilan et perspectives de l'intégration des supports en lecture publique. Colloque Images et sons, encyclopédie et bibliothèque, Bibliothèque nationale de France, 27 février 1997. Paris, Images en bibliothèque, 1997, 36 p.

« Les médiathèques, réseau alternatif de diffusion. » Entretien réalisé par Estelle Caron auprès de Jean-François Le Corre, dans « Cinéma. » Dossier. *Bibliothèque(s)* n° 45, juillet 2009, p. 51-53.

LAURET-MORTELETTE, Catherine. « Les publics des vidéothèques, leurs attentes », dans *La vidéo dans les médiathèques. Rencontre élus-bibliothécaires*. Colloque national, Vannes, 23 mai 1997. Rennes – Paris, Agence de coopération des bibliothèques de Bretagne – Images en bibliothèque, 1997 (p. 23-29).

La vidéo dans les médiathèques. Rencontre élus-bibliothécaires. Colloque national, Vannes, 23 mai 1997. Rennes – Paris, Agence de coopération des bibliothèques de Bretagne – Images en bibliothèque, 1997, 78 p.

LAVEST, Marie, MARGOT, Dominique, « Où en sont les vidéothèques aujourd'hui ? », *BBF*, 2001, n° 5, p. 38-43.
En ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0038-005 (consulté le 30 décembre 2009)

LE CACHEUX, Geneviève. « L'audiovisuel dans les bibliothèques. » *BBF* 1981, n° 8, t. 26.
En ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1981-08-0463-001 (consulté le 30 décembre 2009)

LE DARZ, Jocelyne. Mutation du fonds spécialisé cinéma de la bibliothèque André Malraux en "Bibliothèque du cinéma". Villeurbanne, Institut de formation des bibliothécaires, 1996.

MARESCA, Bruno. Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet. Activités, fréquentation et devenir. Paris, BPI – Centre Pompidou, 2007, 290 p.

MAURY, Brigitte. La fréquentation des publics en bibliothèques municipales : impacts d'un nouvel équipement. L'exemple de la Médiathèque de Bagnolet en Seine-Saint-Denis. Enssib, travaux universitaires, 2004, 101 p.

NDJIEUNDE, Marie-Madeleine Djomeni. Le réseau de lecture publique de Villeurbanne : organisation et fonctionnement du service discothèque/vidéothèque de la Maison du livre, de l'image et du son François Mitterrand. Enssib, travaux universitaires, 2000.

PASSERON, Jean-Claude et GRUMBASCH, Michel (dir.). *L'œil à la page. Enquête sur les images et les bibliothèques*. Paris, BPI, 1984.

ROUET, François. *La grande mutation des bibliothèques municipales. Modernisation et nouveaux modèles*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998, 196 p.

ROUYER-GAYETTE, François. « Les « Ruches » », *BBF*, 2004, n° 2, p. 24-29
En ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-02-0024-004 (consulté le 30 décembre 2009)

THEVENOT, Jean-Luc. Le devenir des discothèques et des vidéothèques de prêt. Pérenniser la légitimité des bibliothèques dans les évolutions actuelles : quelques pistes et propositions pour agir sur les collections et les services. Enssib, travaux universitaires, 2009, 89 p.

Vidéothèques, mode d'emploi. Brochure. Paris, Images en bibliothèque, 2002, 26 p.

WEBOGRAPHIE

ETABLISSEMENTS VISITES

Portail des bibliothèques de la Ville d'Angers :
http://www.bm.angers.fr/Fede/Main.asp?lang=FR

Portail de la médiathèque et des bibliothèques de Suresnes :
http://www.mediatheque-suresnes.fr/MASC/

Portail de la médiathèque et des bibliothèques de Bagnolet :
http://mediatheque.ville-bagnolet.fr/

Page de la bibliothèque du cinéma François Truffaut sur le portail des bibliothèques de la Ville de Paris :
http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page=equipment&template=equipment.template.popup&document_equipment_id=3371

Site de l'espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac :
http://www.cinema-histoire.fr/

Portail du Rize, centre Mémoire et société de Villeurbanne :
http://lerize.villeurbanne.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=exploitation&PORTAL_ID=general_portal.xml&SITE=GLOBAL&OUTPUT=PORTAL

AUTRES ORGANISMES

Site de l'association Images en bibliothèques
http://www.imagesenbibliotheques.fr/

Page de la médiathèque Federico Fellini de Montpellier sur le portail des bibliothèques de la ville :
http://mediatheque.montpellier-agglo.com/69249668/0/fiche___article/&RH=1207757060483&RF=1150905533087

Portail des bibliothèques de Toulouse :
http://www.bibliotheque.toulouse.fr/index.html

Table des annexes

Entretiens réalisés dans le cadre de l'enquête qualitative

Bibliothèque Toussaint (Angers)
Entretien réalisé le 27 septembre 2009 auprès de M. Jean-Charles Niclas, directeur.

Bibliothèque du cinéma François Truffaut (Paris)
Entretien réalisé le 16 octobre 2009 auprès de Mme Catherine Einhorn, responsable de la politique documentaire pour les vidéogrammes.

Médiathèque de Suresnes
Entretien réalisée le 16 octobre 2009 auprès de Mme Bénédicte Jarry, directrice, et de M. Jean-Guy Arlabosse, responsable des acquisitions de vidéogrammes.

Médiathèque de Bagnolet
Entretien réalisé le 28 octobre 2009 auprès de Mme Dominique Brigaud, directrice, et de Mme Guénaëlle Slanoski, responsable des acquisitions de vidéogrammes et formatrice à l'association Images en bibliothèques.

Espace Histoire-Image de la médiathèque de Pessac
Entretien réalisé le 17 novembre 2009 auprès de Mme Estelle Caron, responsable du département et présidente de l'association Images en bibliothèque.

Médiathèque du Rize (Villeurbanne)
Entretien réalisé le 11 décembre 2009 auprès de M. Cédric Achard, responsable de la politique documentaire audiovisuelle, avec la participation de Mme Elisabeth Saby, responsable de l'établissement par intérim.
Entretien précédé d'une visite effectuée le 4 mai 2009 avec Mme Alexandra Bruyère, directrice de l'établissement.

Questionnaire élaboré en vue de l'enquête qualitative

La collection

Depuis quand existe-t-il un fonds audiovisuel de fiction dans l'établissement ? Quand a été créé l'établissement ? Quelles-sont ses missions ? Comment s'inscrit-il dans le réseau des bibliothèques municipales ?

Qu'est-ce qui a motivé la création de ce fonds ? Y a-t-il eu adoption ou inspiration d'un modèle ?

Quel-est le volume du fonds ? Quel-est le ratio entre fiction et documentaire ?

Quelle-est la politique documentaire suivie ? S'accompagne-t-elle d'une politique documentaire en matière de littérature sur le cinéma ?

Quels-sont les supports présents, les fournisseurs, les tarifs ?

Comment les vidéogrammes sont-ils classés ? Comment sont-ils rangés dans les espaces publics ?

Quelle-est la place faite à la télévision : téléfilms et séries ?

Le service au public

Quel-est le niveau de formation du personnel ? y a-t-il un « pôle » audiovisuel spécialisé dans l'établissement ?

Quelles-sont les conditions d'accès aux vidéogrammes ? Quel-est le volume des prêts ? Quelles-sont les conditions du prêt ? Quelles-sont les possibilités de consultation sur place ?

Quels-sont les services proposés aux usagers en matière d'audiovisuel ?

Les usagers ont-ils accès à une offre de VOD ?

Quels-sont les projets pour améliorer la qualité de l'offre et accroître son succès, pour un meilleur service au public ?

Répartition des 10 meilleurs succès annuels en salles depuis 1998[117]

Titre	Réalisateurs	Suresnes	Bagnolet	Truffaut	Angers	Rize
1998						
Armaggedon	Michael Bay	0	0	0	0	0
Il faut sauver le soldat Ryan	Steven Spielberg	1	1	1	1	1
La vie est belle	Roberto Begnini	0	0	1	1	1
Le dîner de cons	Francis Weber	0	1	1	1	1
Le prince d'Egypte	Brenda Chapman	0	0	0	1	0
Les Visiteurs II	Jean-Marie Poiré	0	0	0	0	0
Mary à tout prix	Frères Farrelly	0	0	1	1	0
Mulan	Tony Bancroft et Barry Cook	0	0	0	1	0
Taxi	Gérard Pirès	0	0	0	0	0
Titanic	James Cameron	1	1	1	1	1
1999						
1001 Pattes	John Lasseter et Andrew Stanton	0	1	0	0	0
Astérix et Obélix contre César	Claude Zidi	0	0	0	1	0
Coup de foudre à Notting Hill	Roger Mitchell	0	0	1	1	1
Jeanne d'Arc	Luc Besson	0	1	1	1	0
La Momie	Stephen Sommers	0	0	1	1	0
Le monde ne suffit pas	Michael Apted	0	0	1	0	0
Matrix	Frères Wachowski	1	0	1	0	1
Star Wars, la menace fantôme	George Lucas	0	0	1	1	1
Tarzan	Kevin Lima et Chris Buck	0	0	0	1	1
Wild Wild West	Barry Sonnefeld	0	0	0	1	1
2000						
Dinosaure	Eric Leighton et Ralph Zontag	0	0	0	0	0

[117] Le chiffre 1 indique que l'établissement possède le titre, le chiffre 0, qu'il ne le possède pas.

Gladiator	Ridley Scott	1	1	1	1	1
Incassable	M. Night Shyamalan	0	0	0	0	0
Le goût des autres	Agnès Jaoui	1	1	1	1	1
Les rivières pourpres	Mathieu Kassovitz	0	0	1	1	0
Mission impossible 2	John Woo	0	0	1	1	0
Scary Movie	Keenen Ivory Wayans	0	0	0	0	0
Sixième sens	M. Night Shyamalan	0	0	0	0	0
Taxi 2	Gérard Krawczyk	0	0	0	0	0
Toy Story 2	John Lasseter, Ash Brannon et Lee Unkrich	0	1	0	1	0
2001						
Atlantide, l'empire perdu	Gary Trousdale et Kirk Wise	0	1	0	0	1
Harry Potter à l'école des sorciers	Chris Colombus	0	1	1	1	1
La communauté de l'anneau	Peter Jackson	0	0	1	1	1
La planète des singes	Tim Burton	0	0	1	1	1
La vérité si je mens 2	Thomas Gilou	0	0	0	0	1
Le fabuleux destin d'Amélie Poulain	Jean-Pierre Jeunet	1	0	1	1	1
Le pacte des loups	Christophe Gans	0	1	1	0	1
Le placard	Francis Weber	0	1	0	0	0
Shrek	Andrew Adamson et Vicky Jensen	0	1	1	1	1
Tanguy	Etienne Chatiliez	0	1	1	1	0
2002						
8 femmes	François Ozon	1	1	1	1	1
Astérix et Obélix : mission Cléopâtre	Alain Chabat	0	0	1	1	1
Harry Potter et la chambre des secrets	Chris Colombus	0	1	1	1	1
Les deux tours	Peter Jackson	1	0	1	1	1
Men in Black 2	Berry Sonnefeld	1	0	1	0	1
Meurs un autre jour	Lee Tamahori	0	0	1	0	0
Minority Report	Steven Spielberg	0	1	1	1	1
Ocean's Eleven	Steven Soderberg	1	1	1	1	0
Spider-Man	Sam Raimi	1	0	1	1	1
Star Wars, l'attaque des clones	George Lucas	0	0	1	1	1
2003						

Arrête-moi si tu peux	Steven Spielberg	0	1	1	1	1
Chouchou	Merzak Allouache	0	0	1	1	1
Le livre de la jungle 2		0	0	0	0	0
Le monde de Némo	Andrew Stanton et Lee Unkrich	0	0	1	0	1
Le retour du roi	Peter Jackson	0	0	1	1	1
Matrix Reloaded	Frères Wachowski	0	0	1	0	1
Matrix Revolutions	Frères Wachowski	0	0	1	0	1
Pirates des Caraïbes	Gore Verbinski	1	1	1	1	1
Taxi 3	Gérard Krawczyk	0	0	0	0	1
Terminator 3	Steve Trenbirth	0	0	1	0	1
2004						
Deux frères	Jean-Jacques Annaud	1	1	1	1	1
Frères des ours	Aaron Blaise et Bob Walker	0	1	0	1	0
Gang de requins	Eric Bibo Bergeron et Vivky Jenson	0	1	1	1	1
Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban	Alfonso Cuaron	0	1	1	1	1
Les Choristes	Chritophe Barratier	1	1	1	0	1
Les Indestructibles	Pixar	1	0	1	0	1
Podium	Yann Moix	1	1	1	1	1
Shrek 2	Andrew Adamson, Kelly Asbury et Conrad Vernon	1	1	1	1	1
Spider-Man 2	Sam Raimi	1	0	1	1	1
Un long dimanche de fiançailles	Jean-Pierre Jeunet	1	0	0	1	1
2005						
Brice de Nice	James Huth	0	0	0	1	1
Charlie et la chocolaterie	Tim Burton	0	1	1	1	1
Harry Potter et la coupe de feu	Mike Newell	0	1	1	1	1
King Kong	Peter Jackson	0	0	1	1	1
La guerre des mondes	Steven Spielberg	0	0	1	1	1
Le monde de Narnia	Andrew Adamson	0	0	1	1	1
Madagascar	Eric Darnell et Toms McGratt	0	1	1	1	1
Million Dollar Baby	Clint Eastwood	0	1	1	1	1
Mr and Mrs Smith	Doug Liman	0	0	0	0	1
Star Wars, la revanche	George Lucas	0	0	1	1	1

des Sith						
2006						
Arthur et les Minimoys	Luc Besson	1	0	1	1	1
Camping	Fabien Ontoniente	0	0	1	1	0
Casino Royale	Martin Campbell	0	1	1	1	0
Da Vinci Code	Ron Howard	0	0	0	0	1
Je vous trouve très beau	Isabelle Mergault	0	0	1	1	0
L'âge de glace 2	Carlos Saldanha	1	1	1	1	1
Les Bronzés 3	Patrice Lecomte	0	0	1	0	0
Ne le dis à personne	Guillaume Canet	0	1	1	1	1
Pirates des Caraïbes 2	Gore Verbinski	1	1	1	1	1
Prête-moi ta main	Eric Lartigau	0	1	1	1	1
2007						
A la croisée des mondes : la boussole d'or	Chris Weitz	0	0	0	1	0
Harry Potter et l'ordre du Phénix	David Yates	0	1	1	1	1
Je suis une légende	Francis Lawrence	0	1	0	0	1
La Môme	Olivier Dahan	0	1	1	1	1
Les Simpson, le film	David Silverman	0	1	1	1	0
Pirates des Caraïbes 3	Gore Verbinski	1	1	1	1	1
Ratatouille	Brad Birf	0	0	1	1	1
Shrek, le troisième	Chris Miller	0	1	0	1	1
Spider-Man 3	Sam Raimi	0	0	1	1	1
Taxi 4	Gérard Krawczyk	0	0	0	0	1
2008						
Astérix aux Jeux Olympiques	Frédéric Forestier	0	0	0	0	1
Bienvenue chez les Ch'tis	Dany Boon	0	0	1	0	1
Hancock	Peter Berg	0	0	0	0	0
Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal	Steven Spielberg	1	1	1	1	1
Kung Fu panda	Mark Osborne et John Stevenson	0	0	1	1	1
Le monde de Narnia 2	Andrew Adamson	0	0	1	0	0
Madagascar 2	Eric Darnell et Toms Mc Gratt	0	1	1	0	1
Quantum of Solace	Marc Forster	0	0	1	0	0

The Dark Knight	Christopher Nolan	0	1	1	0	1
Wall-E	Andrew Stanton	0	0	1	1	1
TOTAL	**110**	**24**	**45**	**79**	**73**	**77**

Monographies

MEDIATHEQUE DE SURESNES

Données générales

Population de la ville : 45 000 habitants
Réseau : une médiathèque centrale, 2 bibliothèques de quartier
Etablissement d'enquête : médiathèque centrale

Les collections

Volume total des collections : 98 000 documents
Volume de la collection audiovisuelle : 4 200 documents
-fiction adultes : 2500
-fiction jeunesse : 600
-documentaire : 1 100

Date de création : 2000
Supports : VHS, DVD
Modalités de consultation : sur place et en prêt

Taux de rotation :
-fiction adultes : 7,5
-fiction jeunesse : 9,5
-documentaire jeunesse : 4
-documentaire adulte : 2

Principales caractéristiques de la politique documentaire

-Une politique cinéphile
-Le cinéma fait l'objet d'une politique spécifique au sein de la médiathèque, et au sein du domaine audiovisuel : il est considéré comme un art, non comme un média.
-La politique documentaire ne laisse de place aux collections grands public qu'aux marges, dans le domaine de la télévision.

MEDIATHEQUE DE BAGNOLET

Données générales

Population de la ville : 33 000 habitants

Réseau : une médiathèque centrale et une annexe
Etablissement d'enquête : médiathèque centrale

Les collections

Volume total des collections : 40 000 documents
Volume de la collection audiovisuelle : 9 000 documents
-fiction adultes : 4 000 documents
-fiction jeunesse : 1 000 documents
-documentaire adultes : 3 900 documents
-documentaire jeunesse : 100 documents

Date de création : 2002
Supports : VHS, DVD
Modalités de consultation : prêt

Taux de rotation :
-fiction adultes : 10,6
-fiction jeunesse : 6

Principales caractéristiques de la politique documentaire

-Politique documentaire commune à tous les supports : accent sur le contenu
-Volonté de constituer une collection qui soit le reflet inversé de ce qui est grand public
-Volonté d'être au plus près de la création actuelle

BIBLIOTHEQUE DU CINEMA FRANÇOIS TRUFFAUT

Données générales

Population de la ville : 2 200 000 habitants
Réseau : 65 bibliothèques de prêt et spécialisées
Etablissement d'enquête : Bibliothèque du cinéma François Truffaut

Les collections

Volume total des collections : 40 000 documents
Volume de la collection audiovisuelle : 9 000 documents (pour la collection en prêt)
-fiction adultes : 8 000
-documentaire adulte : 1 000

Date de création : 2008
Supports : DVD
Modalités de consultation : prêt et consultation sur place

Taux de rotation :
-collection en prêt : 9
-collection en consultation sur place : 3

Principales caractéristiques de la politique documentaire

-Deux collections distinctes, pour deux usages distincts : prêt à domicile et consultation sur place
-La collection en prêt permet de développer une politique grand public qui répond aux attentes des publics nouveaux qui fréquentent l'établissement depuis son déménagement
-La collection en consultation sur place correspond aux besoins du public spécialisé en allant plus loin dans la sélection de choses rares

BIBLIOTHEQUES D'ANGERS

Données générales

Population de la ville : 150 000 habitants
Réseau : une bibliothèque centrale et 9 bibliothèques de quartier
Etablissement d'enquête : l'ensemble du réseau

Les collections

Volume total des collections : 418 000 documents
Volume de la collection audiovisuelle : 6 000 documents dont 4 000 fictions adultes

Date de création : 1995
Supports : VHS, DVD
Modalités de consultation : prêt

Taux de rotation : 5,5

Principales caractéristiques de la politique documentaire

-Seule une annexe possède pour le moment une collection vidéo ; le réseau a pour projet d'en créer une dans la centrale.
-La collection a été créée dans une annexe d'un quartier défavorisé pour créer un brassage social, ce qui a été un échec.
-la politique documentaire est floue et ne choisit pas, entre classiques et actualités grand public. L'audiovisuel est considéré plus comme un produit d'appel, planche de salut de la bibliothèque, que comme un média hiérarchiquement égal aux autres.

ESPACE HISTOIRE-IMAGE DE LA MEDIATHEQUE DE PESSAC

Données générales

Population de la ville : 60 000 habitants
Réseau : une médiathèque centrale et une bibliothèque de quartier
Etablissement d'enquête : espace Histoire-Image de la médiathèque

Les collections

Volume de la collection audiovisuelle : 4 500 documents
-fiction : 1 500 documents
-documentaire : 3 000 documents

Date de création : 2001
Supports : VHS, DVD
Modalités de consultation : sur place uniquement

Principales caractéristiques de la politique documentaire

-Politique documentaire d'un établissement spécialisé : le public est très bien ciblé par une offre de niche
-Politique documentaire développée autour des relations entre histoire et cinéma
-Centre de ressources du Pôle régionale d'éducation artistique et de formation à l'audiovisuel
-Discours sur le cinéma imprégné de l'historiographie traditionnelle

MEDIATHEQUE DU RIZE

Données générales

Population de la ville : 140 000 habitants
Réseau : une bibliothèque centrale, la MLIS, et 2 annexes
Etablissement d'enquête : médiathèque du Rize

Les collections

Volume total des collections : 35 000 documents
Volume de la collection audiovisuelle : 3 000 références audiovisuelles
-fiction adultes : 1 6000
-fiction jeunesse : 600
-documentaire : 800

Date de création : 2007

Supports : DVD
Modalités de consultation : prêt uniquement

Taux de rotation :
-fiction adultes : 11
-jeunesse : 9
-documentaire : 3,5

Principales caractéristiques de la politique documentaire

-Une politique décomplexée vis-à-vis du grand public
-Toutes les suggestions d'acquisition des usagers sont suivies